REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
ONZIÈME ANNÉE
IV





REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

IV

MCMLIX



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionnomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

LIVRES ET REVUES

EUGÈNE LABICHE

19 Lettres inédites

présentées par Paul BLANCHART

Parmi les souvenirs que la Société des Auteurs dramatiques garde d'Eugène Labiche, figure un album de documents et de lettres composé avec un soin affectueux par Maurice Desvallières, qui était venu à la comédie, au vaudeville et à l'opérette sous le regard attentif et amical de Labiche et qui mourut en 1926 à l'âge de soixante-neuf ans. Desvallières fut une des têtes de l'équipe comique d'autour de 1900; ayant débuté en avril 1879 par un vaudeville en un acte donné à l'Athénée (*Une tache à la lune*), il collabora avec Georges Feydeau pour *Les Fiancés de Loches* (Th. Cluny, 27 septembre 1888), *l'Affaire Edouard* (Variétés, 12 janvier 1889), *le Mariage de Barillon* (Renaissance, 1890), *Champignol malgré lui* (Nouveautés, 5 novembre 1892), *le Ruban* (Odéon, 1894), et *l'Hôtel du Libre-Echange* (Nouveautés, 5 décembre 1894); *Barillon, Champignol* et le *Libre-Echange* ont fait l'objet de reprises en ces dernières années. Par ailleurs, Desvallières collabora avec Antony Mars et André Sylvanne qui appartiennent à cette même équipe des amuseurs boulevardiers de la fin de l'autre siècle et des débuts du nôtre, fournisseurs féconds des scènes spécialisées dans le divertissement et le rire, dont les Nouveautés (troisièmes du nom, celles du Boulevard des Italiens où la joie régna de 1878 à 1912 et qui disparurent pour l'achèvement du Boulevard Haussmann et la construction des immeubles modernes qui en dessinèrent le dernier tronçon et la liaison avec le carrefour Drouot-Grands Boulevards).

Tourné vers un genre facile (il fut aussi avec A. Mars le librettiste d'une opérette célèbre, *la Chaste Suzanne* — mais il existe pour le moins six pièces portant ce titre), ou vers un genre *apparemment* facile car la mathématique vaudevillesque est une véritable science, Desvallières descendait néanmoins d'une probe lignée de lettres : celle des Legouvé, par sa mère. Dans cette ascendance maternelle, on trouve Jean-Baptiste Legouvé, mort en 1782, avocat au Parlement, auteur d'une tragédie en 5 actes (signée : par De la Croix), éditée en 1750, rééditée en 1775 et 1776. Desvallières était l'arrière petit-fils de Gabriel Legouvé,

fils de Jean-Baptiste, auteur du fameux poème *le Mérite des Femmes* (1800) et dont les tragédies comportent notamment *la Mort d'Abel, Epicharis* (1793) où Talma fut Néron, et *la Mort de Henri IV* (5 actes représentés au Théâtre Français le 25 juin 1806). Et Desvallières était le petit-fils du fils de Gabriel : Ernest Legouvé, poète, romancier, dramaturge, conférencier et liseur qui fit époque, accadémicien en 1855.

Ernest Legouvé avait collaboré avec Scribe pour *Adrienne Lecouvreur* (1849), *les Contes de la Reine de Navarre* (1850), *Bataille de Dames* (1851), *les Doigts de Fée* (1858), ces quatre pièces jouées à la Comédie-Française. Sur la même scène, il donna en collaboration avec Labiche une comédie en un acte : *la Cigale chez les Fourmis* (23 mai 1876). Entre Labiche et Legouvé l'amitié fut longue, solide et de qualité. Legouvé, au moment de la mort de Labiche (et Legouvé était son aîné de huit ans), écrivit de « *cet homme absolument rare, qui a fait tant de plaisir et tant de bien à tant de monde, et qui en fera encore pendant si longtemps* » : ce qui était prophétique si l'on considère la joie dispensée par tant de reprises depuis une quinzaine d'années, depuis que des metteurs en scène et des jeunes compagnies ont redécouvert Labiche.

Ainsi Maurice Desvallières auprès de son grand-père aborda-t-il la carrière théâtrale sous l'œil bienveillant du bon, de l'excellent Monsieur Labiche qui, dépourvu de hargne, de méchanceté et de jalousie, fut la cordialité et l'indulgence mêmes. D où, comme un petit monument du souvenir reconnaissant, cet album à la précieuse reliure de cuir, annonçant en lettres d'un or désormais passé : *Eugène Labiche,* dans lequel Desvallières inséra la brochure de l'Institut contenant le discours de réception de Labiche à l'Académie Française le 25 novembre 1880. Le destin lui avait assigné curieusement de prononcer l'éloge de M. Silvestre de Sacy, austère écrivain politique et critique au goût très classique, ayant fait sa carrière au *Journal des Débats,* conservateur de la Mazarine et sénateur. Labiche s'était tiré de ce devoir par la simplicité et la sincérité :

> ...Il fut avant tout un lettré de grande race et un philosophe chrétien. L'amour de la belle forme littéraire et le culte des grands penseurs d'autrefois constituent sa vraie personnalité. Les luttes de la politique emplirent sa vie, sans la pénétrer. Je ne crains pas de l'amoindrir en parlant ainsi.
>
> « ...Au nom des lettres, regrettons, ce n'est pas assez, gémissons de voir tant de grands et beaux esprits ne pas faire le livre qu'ils nous doivent; éparpiller, émietter leur talent, leur verve, leur bon sens, leurs passions même, dans des œuvres que le soleil d'un jour doit seul éclairer, et qui vont aussitôt s'ensevelir dans ce que M. de Sacy appelait tristement : les catacombes du journalisme. Si lui-même n'y est pas tombé tout entier, c'est miracle. Mais il avait pour se préserver un merveilleux talisman : c'était son amour permanent des lettres. »

Et, peu à peu, l'esprit de Labiche s'installe dans cet éloge académique et l'éclaire, et le rend souriant. Ainsi lorsqu'évoquant la participation de M. de Sacy au travail du Dictionnaire, qu'il préfaça, Labiche souligne le libéralisme de son prédécesseur :

> « Une chose m'a frappé de surprise, c'est la tolérance hospitalière de M. de Sacy pour les mots nouveaux. Lui, le classique par excellence, le champion intransigeant du XVIIe siècle, il descend de son carrosse, il se fait novateur, radical : c'est le chef de la gauche dans la commis-

sion du Dictionnaire. Je n'ose le blâmer, car les mots nouveaux, Messieurs, quand ils sont de bonne famille, ce sont vos invités de l'avenir. Mais je n'insiste pas, j'en ai quelques-uns sur la conscience et l'on pourrait croire que je cherche à faire un sort à mes enfants. »

Autre passage bien savoureux que celui où Labiche raconte son unique rencontre avec M. de Sacy lors d'un dîner « *chez un de vos plus sympathiques confrères : je suis trop près de lui pour me permettre d'en faire l'éloge, on ne tire pas à bout portant...* » (c'est de Legouvé qu'il s'agit). Et l'émotion se mêle au sourire dans toute la dernière partie où Labiche parle des sentiments familiaux, évoque les heures tragiques de 1870, et achève avec une authentique grandeur exprimée sans mots prétentieux et sans phrases redondantes. Et Legouvé (toujours!) a pu dire : « *Le jour de sa réception fut un triomphe. Triomphe d'écrivain et triomphe de lecteur. Son portrait de M. de Sacy charma tout le monde, comme un caractère de Labruyère mis en scène par Sedaine* ».

Mais revenons à l'album de Maurice Desvallières... Ouvert sur le fascicule de ce discours (*Typographie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs de l'Institut de France, MDCCCLXXX*), il est terminé par un fascicule des mêmes publications de l'Institut : *Funérailles de M. Labiche, membre de l'Académie, le mercredi* 25 *janvier* 1888; *discours de M. Rousse, directeur de l'Académie Française.* Il y a un envoi manuscrit: *A mon ami Maurice Desvallières, souvenir de la bien vive affection que mon père avait pour lui, André Labiche.* L'auteur de *la Cagnotte* semblait prédestiné à demeurer associé aux plus autères de ses confrères académiciens; après M. de Sacy, Edmond Rousse, avocat, ancien bâtonnier, juriste éminent, ayant pris une part active à la réorganisation de l'enseignement du droit, académicien en 1881 (il mourut en 1906, à 89 ans). Ed. Rousse salua l'auteur comique :

> « ...C'est l'éclat de rire de nos pères, sonore et franc, large et sincère, candide et robuste, sans grimace, sans souillure et sans blasphèmes; le rire qui jadis égayait notre gloire; qui, depuis, a distrait nos misères et relevé notre courage... »

Mais il salua également l'homme Labiche (« *...le grand seigneur bourgeois qui n'a joui de sa fortune que par ses bienfaits* ») et rappela l'élection de 1880 :

> « Son entrée à l'Académie a été un événement. Son discours de bienvenue est un vrai chef-d'œuvre, un chef-d'œuvre d'éloquence naïve et de finesse ingénue. »

Entre ces deux discours, l'album Desvallières réunit nombre de coupures de journaux (malheureusement sans références : album du souvenir, non document de travail...), dont des pages alertes et émouvantes d'E. Legouvé, un *Adieu* d'E. Augier, des échos, des lettres publiées et un ravissant *Discours au banquet des anciens élèves de Louis-le-Grand* (27 janvier 1881). On y trouve aussi le faire-part des obsèques : « *...décédé, muni des Sacrements de l'Eglise, le* 22 *janvier* 1888, *en son domicile, rue Caumartin n°* 67, *dans sa* 73ᵉ *année, qui se feront le mercredi* 25 *courant, à* 10 *heures très précises, en l'Eglise Saint-Louis d'Antin, sa paroisse* » (Inhumation au Cimetière du Nord). A la fin, une liste manuscrite des pièces de Labiche; au total 173 titres, avec l'indication des éditeurs (surtout Lévy et Dentu); une douzaine

n'ont pas été publiées et le *Théâtre* dit *Complet* n'en recueillit que 57 en dix volumes.

Mais l'album conserve 24 lettres autographes et inédites. Ce sont celles que nous publions ici, à l'exception de quelques-unes qui ne sont que de courts billets fixant ou changeant des rendez-vous. Deux de ces lettres (26 août 1882 et 25 octobre 1885) sont adressées à Ernest Legouvé; la première d'entre elles fut recueillie par Desvallières après constitution de son album (peut-être à la mort de son grand-père) car elle est collée sur l'un des feuillets de garde. Les autres lettres s'adressaient à Maurice Desvallières lui-même. La plupart sont écrites alors que Labiche se trouvait éloigné de Paris, dans son domaine de Souvigny. Il avait acheté en Sologne, en 1853, 900 hectares de terre qu'il fit valoir lui-même; il défricha des landes, planta des bois, construisit des fermes. Il a écrit que sa passion de l'agriculture dépassait son amour du théâtre; et l'on trouvera dans les lettres qui suivent le témoignage inattendu d'un Labiche aux champs, très soucieux du temps et de la pluie, de ses récoltes et de ses foins. Devenu maire, il fit courageusement front durant l'invasion de 1870-71, résista aux réquisitions, frôla l'arrestation, mais désarma les colères d'un capitaine de uhlans par son sang-froid et par son esprit. Quand vinrent l'âge et la maladie, il résigna ses fonctions de maire ,mais demeura conseiller municipal : « *ma dernière gloire* », écrivit-il.

Ces quelques lettres (1) montrent un Labiche intime, familial, affectueux, très fidèle à l'amitié, cordialement penché sur les débuts d'un jeune auteur : un homme simple et vrai, et pour qui l'on se prend d'une sympathie cordiale. Ses vertus sont essentiellement bourgeoises. Si la bourgeoisie offre assez de travers (égoïsme, avarice, mesquinerie, et d'autres encore) pour avoir alimenté surabondamment la verve d'un théâtre satirique allant d'Henri Monnier à Arthur Adamov en passant par Labiche lui-même, elle eut et garde des qualités qui assurèrent longtemps une permanence française — et il est paradoxal, mais piquant, réconfortant, et assez joli par surcroît, de voir ces qualités de cœur reflétées et incarnées précisément chez celui qui fit de M. Perrichon un personnage aussi célèbre que symbolique.

Paul BLANCHART.

(1) On s'est efforcé de transcrire ces lettres, tracées d'une écriture très cursive, en respectant le dédain de la ponctuation et le mépris des majuscules qui ne cesse de s'y manifester.

Coubert, 26 août 1882.

Mon cher ami,

Je suis rejoint ici par trois numéros du *Temps* qui m'apportent votre étude sur *les Deux Médées*. Vous continuez avec un égal bonheur la charmante série de vos souvenirs dramatiques (1). Cela formera un volume bien intéressant; je dis un volume, mais j'espère qu'il y en aura plusieurs. J'ai bien

(1) Réunis, suivant le vœu de Labiche, sous le titre *Soixante ans de souvenirs* (1885-87).

ri de voir Rachel épouvantée de recevoir une raclée de Mme Ristori (2). Que fait Maurice ? avez-vous enfin une réponse de Perrin — *cunctator* (3). *Le Figaro* annonce une série de pièces pour la campagne d'hiver du *Palais-royal* et je ne vois pas figurer *Prête-moi ta femme*. Il ne faut pas que Maurice se décourage, le temps amène tout (4).

Nous avons ici une saison épouvantable. il tonne, il pleut, c'est un vrai désastre. toutes les moissons ne sont pas rentrées, heureusement les miennes sont à couvert là bas.

Nous comptons rester à Coubert jusqu'au 15 septembre, puis nous retournerons en Sologne avec André et sa femme qui sont en Normandie chez le beau-père. C'est là qu'il doit pleuvoir !

Je resterai assez tard en Sologne, il faut que je recommence mes bois gelés pour les petits enfants d'André. mais j'ai bien du mal à réussir. Je plante des glands, les sangliers me les mangent, je pique des bouleaux et des pins sylvestres, les lapins me les coupent. Que faire ? tuer les sangliers et *gibelotter* les lapins, mais ce moyen de théâtre n'est pas facile à mettre en scène.

Si vous en connaissez un autre, envoyez le moi.

Veuillez présenter mes affectueux souvenirs à Monsieur et Madame Desvallières, ainsi qu'à vos enfants.

à vous de tout cœur

Eugène Labiche

---

(2) Rachel avait refusé le rôle de *Médée*. La pièce fut traduite en italien par Giuseppe Montanelli, alors banni de Toscane et réfugié à Paris. La Ristori la créa à Paris au Théâtre Italien en 1856.

(3) Habile, diplomate et prudent, le « temporisateur » Emile Perrin était administrateur général de la Comédie-Française depuis 1871 et le demeura jusqu'à sa mort, en 1885.

(4) On verra plus loin que cette comédie ne fut créée que la saison suivante (septembre 1883).

---

20 novembre 1880

Mon bien cher confrère,

C'est vous qui êtes venu le premier m'annoncer ma nomination à l'Académie. après ce vif témoignage d'amitié, vous ne pouvez vous dispenser d'assister à ma réception.

Je vous adresse donc une place de centre, avec mes sentiments bien affectueux.

Eugène Labiche

Lundi 16 mai 1881

Mon cher Maurice,

C'est entendu. à mercredi 1 heure. Je compte sur grand-papa.

à vous

Eugène Labiche

J'ai rapporté de Rueil une courbature de 1[ere] classe. je ne peux plus me tenir sur mes jambes.

Souvigny 15 juillet 1881

Mon cher enfant

Je suis bien heureux du succès de lecture que vous avez obtenu (1) il s'agit maintenant de le faire confirmer par le public. Vous me remerciez trop pour quelques conseils que j'ai pu vous donner. je l'ai fait avec bien du plaisir, car j'ai pour vous une amitié héréditaire.

Je ne sais encore quand je pourrai retourner à Paris, car tous mes médecins (j'en ai trois!) me défendent de bouger.

moi aussi, je vous embrasse et de tout mon cœur

Eugène Labiche

(1) Comme aucune pièce de Desvallières ne fut créée en 1881, il s'agit déjà de *Prête-moi ta femme*, et sans doute d'une lecture en petit comité qui décida de la réception de la pièce. Le « succès de lecture » dont il sera encore question dans la lettre du 21 juin 1883 concernera la lecture aux interprètes.

Souvigny 21 juin 1883

Mon cher Maurice

J'ai reçu votre lettre ce matin et je suis très heureux de votre succès de lecture et je suis convaincu que le public ratifiera ce succès (1).

Votre distribution me paraît bonne. Milher, Numa et Raimont sont des gens de talent (2). je ne connais pas les

(1) Cette lettre et les cinq suivantes se rapportent à la comédie en 2 actes de Maurice Desvallières *Prête-moi ta femme*, qui sera créée au Palais-Royal le 10 septembre 1883. On venait de lire la pièce aux interprètes avant la clôture annuelle du théâtre qui eut lieu le 30 juin (avec à l'affiche un vaudeville en 3 actes de Maurice Ordonneau : *l'Heure du Berger)*.

(2) Ces trois acteurs étaient des piliers de la troupe du Palais-Royal. Les femmes que ne connaît pas Labiche étaient Mlles Fréderickx, Declères, Daval et Léontine Caron dont on annonçait « début » (au Palais-Royal car elle avait déjà quelques années de théâtre et assumait le principal rôle féminin de la pièce).

femmes, avec quelques bons conseils, elle sont bien plus faciles à façonner que les hommes. on peut leur dire qu'elles sont mauvaises mais à la condition de leur dire aussi qu'elles sont jolies. avec les hommes ce moyen de se rattrapper nous échappe.

Je prends bonne note de votre promesse de revenir nous revoir et de rester plus longtemps avec nous. nous sommes très malheureux pour nos foins, il pleut tous les jours, les *meulons* sont inondés.

faites mes amitiés au plus aimable et au plus tendre des grands-pères, à Legouvé et présentez nos souvenirs les plus affectueux à Madame votre Mère et à toute votre famille

tout à vous

Eugène Labiche

Souvigny 27 juillet 83

Mon cher Maurice

J'espère passer par Paris à la fin d'août et j'assisterai avec grand plaisir à une de vos répétitions. Le pièce me paraît bien nettoyée et il me semble qu'elle doit faire très bonne figure en scène. si je puis vous être utile, je suis tout à vous. il y a longtemps que je pensais à Daubray pour le rôle de *Célimare* et je suis heureux que les directeurs aient eu la même idée que moi (1). je me réjouis de faire l'affiche avec vous. ma vieille veine portera peut-être bonheur à votre jeune fortune.

Je suis dans ce moment aux prises avec une moisson difficile. il pleut ici comme en Normandie, les gerbes coupées sont arrosées tous les jours et les grains germent au lieu de sécher. nous avons eu aujourd'hui une éclaircie de soleil et j'ai pu rentrer 17 voitures de blé à peu près sec. je frémis quand je songe que j'en ai plus de cent à mettre dans mes

---

(1) *Célimare le Bien-Aimé* avait été créé à ce même Palais-Royal le 27 février 1863. Mais on changea d'avis quant à ce projet de reprise et c'est *l'Affaire de la Rue de Lourcine* qui fit affiche avec la comédie de Desvallières. Ce Labiche d'excellente veine (en collaboration avec Monnier et Edouard Martin) avait été créé sur la même scène le 26 mars 1857.

Daubray fut effectivement l'interprète du rôle de Lenglumé créé par l'irrésistible Arnal. Stoullig en écrivit :

« Le rôle va bien à la personnalité de Daubray. Il en rend les terreurs, les effarements, les vertiges de la manière la plus plaisante et la plus vraie, sans aucune exagération et sans aucune réminiscence d'Arnal, son fameux prédécesseur dans une pièce qui date de plus de vingt-cinq ans et qui est toujours bien amusante. »

Le joyeux Etienne Arnal, comédien de grande classe, était un misanthrope et un morose, qui avait finalement fait un ramollissement cérébral et était allé mourir solitaire à Genève en 1872.

Daubray était une rondeur, mais jouant avec beaucoup de finesse. Après une carrière déjà importante et brillante (il avait été l'un des pensionnaires d'Offenbach), il fut au Palais-Royal jusqu'à sa mort, de 1879 à 1892.

granges. si le temps ne change pas, je brise ma charrue, et je fais la musique d'une opérette.

faites mes bonne amitiés à Legouvé quand vous lui écrirez et rappelez moi au souvenir affectueux de toute votre famille.

je vous écrirai à la fin du mois, rue St-Marc, pour vous prévenir de mon arrivée.

bon courage, bonne santé et bon travail

tout à vous

Eugène Labiche

Souvigny - 25 août 1883

Mon cher Maurice

Je partirai d'ici le 30 et je resterai à Paris le 31 pour assister à votre répétition. Dites moi si cet arrangement vous convient et, dans ce cas, ayez l'obligeance de me faire dire rue Caumartin à quelle heure je devrai me trouver au théâtre. mon retour se trouve un peu reculé parce que j'ai été obligé de faire un voyage à Paris pour assister à l'enterrement de la femme de ce pauvre . . . . (1).

pendant mon absence mes ouvriers ont trouvé bon de se gratter les mollets, ce qui n'a pas avancé ma moisson. elle ne sera terminée que dans quatre ou cinq jours. écrivez moi le plus tôt possible *à Souvigny, Par La Motte-Beuvron Loir et Cher* pour me faire savoir si le rendez-vous que je vous donne ne trouve aucun empêchement.

rappelez moi au souvenir affectueux de Legouvé et à celui de toute votre famille.

tout à vous

Eugène Labiche

(1) Le nom est peu lisible. S'il s'agit de quelqu'un du monde théâtral, on peut penser qu'il est question du chanteur *Poultier* qui avait appartenu à l'Opéra et qui mourut lui-même en 1887.

Coubert dimanche 9 sept 83

Mon cher Maurice.

Je serai très heureux d'assister à votre première, mais il était temps, je repars mardi matin pour la Sologne. envoyez moi un fauteuil d'orchestre.

bonne chance et tout à vous

Eugène Labiche

Souvigny 15 septembre 1883

Mon cher Maurice,

J'ai été bien heureux de votre succès et je suis parti le lendemain le cœur satisfait, car je ne vous le cache pas, j'étais ému à votre première et cela parce que je vous aime beaucoup. tous les vôtres ont toujours été si bons pour moi que je me considère comme étant un peu de la famille. aussi je vais en user avec vous sans cérémonie. ma trop petite maison est pleine dans ce moment, veuillez donc retarder votre départ, car je ne saurais où vous coucher. Je pense d'ailleurs que vos répétitions au théâtre Français vont vous retenir à Paris encore pendant quelque temps (1). Perrin a dù reprendre les études de votre pièce et ce serait excellent pour vous d'avoir deux succès, à petite distance, dans deux genres différents. J'ai reçu un mot charmant de Legouvé et un numéro du *temps* qui contient un article sur la mise en scène. C'est toujours très intéressant et écrit avec une verdeur de jeunesse qui me confond.

Veuillez le remercier et lui faire toutes mes amitiés ainsi qu'à votre famille qui doit être bien heureuse

tout à vous

Eugène Labiche

---

(1) La pièce de Maurice Desvallières reçue au Théâtre-Français était *Une Matinée de Contrat*, un acte qui fut créé le 7 décembre 1883. La pièce ne fit que 13 représentations durant la saison 1883-84. Brillante distribution avec Silvain, Le Bargy, Leloir, Mlle Lloyd et Mlle Muller.

Stoullig nous en a transmis un souvenir particulièrement sévère :

« Pièce enfantine, s'il en fut jamais; berquinade inutile et bien indigne de la Comédie-Française, qui journellement refuse des œuvres de véritable valeur. Elle a rendu, selon nous, un fort mauvais service à M. Maurice Desvallières en lui jouant, par égard pour son grand-père, M. Ernest Legouvé, un acte aussi puéril et aussi faible. Nous avions tous fait bon accueil au premier début de M. Maurice Desvallières, mais nous ne sommes plus ni lui ni nous au Troisième Théâtre-Français, au temps où M. Ballande représentait *l'Alibi*. Il y avait dans *Prête-moi ta femme*, que nous avons encore eu la politesse d'applaudir au Palais-Royal, quelques mois auparavant, un certain nombre de détails gais, de traits de nature et de scènes heureusement conduites. Il n'y a rien, vraiment rien dans *Une Matinée de Contrat* ».

Ces lignes témoignent, à tout le moins, qu'il y a un certain ton d'âpreté impitoyable qui n'est point le domaine exclusif de certains critiques d'aujourd'hui.

En fait, Maurice Desvallières apprenait son métier (Labiche le soulignera encore dans certaines des lettres suivantes : 29 septembre 1884, 25 octobre 1885) et n'avait pas encore trouvé sa vraie voie.

Souvigny - 9 octobre 1883

Mon cher Maurice

Je reçois et votre brochure et votre lettre. Je ne veux pas tarder à vous remercier de l'un et de l'autre. j'ai été touché

et flatté de la dédicace offerte par votre amitié. si je suis pour une part dans votre succès, je n'y suis véritablement que pour le grand plaisir qu'il m'a causé. je ne suis pas étonné que les directeurs lâchent votre pièce (1). Dans votre profession, il faut savoir vous habituer à l'injustice. les *entrepreneurs* ne voient que la recette (2). ils en attendent une plus forte avec l'ouvrage de Meilhac et ils jouent Meilhac. vous auriez tort d'en prendre de l'humeur. il en sera toujours ainsi. mais je suis convaincu qu'ils reprendront votre pièce et qu'elle restera au répertoire.

voici *les Maucroix* (3) sur l'affiche (est-ce un succès ?).

je pense que Perrin ne va pas tarder à vous jouer. vos répétitions sont-elles reprises ?

C'est de ce côté qu'il faut tourner votre activité. votre succès au Palais-royal vous a mis en selle, il serait malheureux que les lenteurs de Perrin vous laissassent oublier.

Merci, encore une fois, Présentez toutes mes amitiés à Legouvé et à votre famille

tout à vous

Eugène Labiche

---

(1) La pièce de Desvallières fit 34 représentations. *Ma Camarade*, comédie en 5 actes de Henry Meilhac et Philippe Gille, lui succéda à l'affiche le 9 octobre et dura jusqu'au 31 mars 1884, avec 180 représentations.

Cette comédie était plus habile et plus gaie que celle de Desvallières dont Stoullig a pu dire qu'elle était « longuette » et « un peu sage pour le Palais-Royal et un peu vieillotte pour être l'œuvre d'un jeune auteur qui a pourtant l'instinct du théâtre et beaucoup de gaieté ».

(2) Les directeurs en cause étaient Briet et Delcroix — directeurs heureux, d'ailleurs : après *Ma Camarade*, un autre vaudeville, *le Train de Plaisir*, d'Alfred Hennequin, Arnold Mortier et Saint-Albin, fit 177 représentations en 1884.

(3) A la Comédie-Française : *les Maucroix*, pièce en 3 actes d'Albert Delpit (4 octobre 1883). 29 représentations en 1883 et 1884.

---

23 juin 84 (1)

Mon cher Maurice

je pars jeudi - pouvez-vous venir mercredi à midi 1/2 pour me lire votre pièce en 3 actes (2) ? Je vais mieux, on me permet d'écouter mais à la condition de parler peu

toutes mes amitiés

Eugène Labiche

---

(1) Lettre écrite sur un feuillet entouré d'une bordure de demi-deuil.

(2) Il s'agit maintenant d'un vaudeville en 3 actes écrit avec Fabrice Carré (collaborateur cité dans la lettre suivante), *Un duel s'il vous plaît*, qui sera créé à la Renaissance le 11 novembre 1885, faisant alors affiche avec un lever de rideau de Desvallières seul, *Un Mari au Champagne*.

Souvigny 13 septembre 1884 (1)

Mon cher ami

envoyez moi votre manuscrit par colis postal, à Souvigny Par La Motte-Beuvron. je m'empresserai de le lire et je vous ferai part de mes impressions. je serais bien étonné si vous et Mr Carré (2), vous vous étiez mis tout à fait à côté. avez vous consulté Legouvé ? c'est un guide tres sur et tres perspicace.

Je vais mieux à la condition expresse de ne pas me fatiguer. aussi je me suis fait cadeau d'un âne et d'une petite voiture j'ai l'air d'aller vendre mon beurre au marché.

rappelez moi au souvenir affectueux de toute votre famille et recevez mes sincères amitiés

Eugène Labiche

---

(1) Lettre sur papier à encadrement de deuil.

(2) Fabrice Carré (1856-1921). Cet avocat, ancien lauréat du Concours général, délaissa le barreau pour la galère vaudevillesque. Il débuta par un acte aux Variétés : *la Nuit de Noces de P. L. M.* (1882). L'opérette lui valut ses meilleurs succès aux Bouffes-Parisiens : *Joséphine vendue par ses sœurs* (1886), *le Retour d'Ulysse* (1889), *Mam'zelle Carabin* (1893), *l'Enlèvement de la Tolédad* (1894), *M. Lohengrin* (1896); les deux dernières avec musique d'Audran. Il porta à la scène le roman de Mario Uchard, *Mon oncle Barbassou* (Gymnase, 1891). Sa meilleure comédie fut *Monsieur le Directeur,* 5 actes avec Alexandre Bisson (Vaudeville, 1895).

Souvigny - 29 Septembre 1884

Mon cher ami

j'ai lu vos trois actes et je crois que ce sont les directeurs du Palais-royal qui ont raison. votre dialogue est amusant, plein de mots comiques, mais qui feront long feu parcequ'ils ne sont pas soutenus par une intrigue suffisante. votre idée du 14e présente toujours la même situation. il y avait là un très joli acte à faire, mais il a été fait par Ancelot, je crois, et représenté au Palais-royal sous le titre de 13 à table (1).

il faut une intrigue plus forte et des incidents plus *vrais*

---

(1) *Treize à table :* plusieurs pièces sous ce titre :

Treize à table ou le préjugé de société, comédie-vaudeville en un acte, en vers, par Grétry neveu, au Théâtre de la rue de Thionville (1807);

Treize à table ou un pique-nique, « collation assaisonnée de couplets », en un acte, par Tournemine et Gérau, au Théâtre de la Porte St-Antoine (1837);

Treize à table, comédie en un acte, par Anicet Bourgeois et Lenglier, au Théâtre du Palais-Royal (14 septembre 1840).

C'est à cette dernière pièce que devait songer Labiche : car il n'y a pas, sous ce titre et sur ce thème, de comédie d'Ancelot (qui ne fut point auteur du Palais-Royal!) ni de Mme Ancelot.

que ceux que vous présentez pour réussir une pièce comique en 3 actes.

défiez vous du genre Hennequin (2).

Je vous engage néanmoins à présenter la pièce aux *Variétés*. Je puis me tromper et le directeur peut ne pas y voir clair et se laisser éblouir par le brillant du dialogue.

Présentez toutes mes amitiés à votre famille et recevez la nouvelle assurance de mes sentiments affectueux.

Eugène Labiche

où faut-il vous renvoyer votre manuscrit, à Paris ou à Seine port ?

---

(2) C'est Alfred Hennequin (1842-1887) qui est ici en cause; son fils Maurice n'en était qu'à un modeste début d'auteur. Les vaudevilles d'Alfred Hennequin *(le Procès Vauradieux, la Femme à papa, les Dominos roses, Cherchons la femme, etc...)* ressortissaient plus du spectacle d'intrigue et de gros effet que de la recherche de vérité que l'on trouve sous les caricatures de Labiche.

[*Au crayon, indication de Maurice Desvallières : A mon grand-père*]

Souvigny, 25 octobre 1885 (1)

Mon cher ami

Je suis bien heureux de voir le répertoire de Maurice prendre du ventre. rien ne vous apprend le métier comme d'être joué, le public est le meilleur professeur. vous me demandez mon avis sur le titre. il est assez difficile de se prononcer, il faudrait le voir imprimé des deux manières. *Un Duel S.V.P.* est plus original et tire l'œil davantage, mais c'est un peu maigre pour une pièce en 3 actes, cela ne garnit pas assez l'affiche, s'il s'agissait d'une pièce en 1 acte, je n'hésiterais pas. il faut faire faire deux affiches et choisir. quant à changer le titre, ce n'est pas mon avis, à moins d'en trouver un excellent, celui qui existe s'applique bien à la pièce. voilà ma consultation, mais je le répète, il faut voir les deux titres imprimés pour se décider.

Ma santé n'est pas trop mauvaise mais à la condition de ne sortir ni par le vent, ni par la pluie. c'est vous dire que je garde presque continuellement le coin du feu, mais j'y trouve une grande joie dans la compagnie de mes deux petits

---

(1) Lettre sur papier à encadrement de deuil.

enfants (2) qui sont avec nous — ils font un tapage d'enfer, mais c'est charmant. quel joli ramage!

Mon pauvre André vient passer avec nous trois jours par semaine. il est toujours bien triste, je cherche à l'occuper, je l'ai nommé directeur de mes plantations, il a l'air de prendre un peu de gout à ses nouvelles fonctions.

faites toutes amitiés à Monsieur et à Madame Desvallières, ainsi qu'à vos enfants.

A vous de tout cœur

Eugène Labiche

---

(2) Eugène et Pierre, fils d'André Labiche. Ils avaient perdu leur mère depuis quelques semaines : ce qui explique le paragraphe suivant de la lettre.

Edmond Rousse, dans le discours prononcé aux obsèques d'Eugène Labiche, rappela ce grand malheur familial :

« Un grand malheur frappa ce fils adoré; Labiche reçut le coup en plein cœur. Celui qui devait être si fort devant ses propres souffrances, faiblit devant une douleur qui atteignait ce qu'il aimait le plus au monde. Les jours de deuil commencèrent, et la maladie qui devait emporter Labiche le condamna au plus cruel des martyres. »

L'écriture des lettres devient en effet à partir de ce moment quelque peu tremblante et cette graphie altérée ira s'aggravant.

---

9 avril 1886 (1)

j'ai recours à vous pour un renseignement. je ne connais pas la troupe de la Renaissance. le directeur m'offre Irma Aubrys (2) pour jouer le rôle de Thierret (3) dans la *Station*

---

(1) Maurice Desvallières a intercalé cette lettre entre celles du 25 octobre 1885 et du 15 novembre 1885. On ne voit pas un motif à cet ordre des missives, celle du 15 novembre complétant celle du 25 octobre puisque toutes deux encadrent la création de la pièce de Desvallières et Carré.

La lettre a dû être écrite à Paris. Papier à bordure de deuil.

(2) Irma Aubrys jouait alors les duègnes. Dans les années précédentes on l'avait vue notamment à Cluny et aux Nouveautés. Il est singulier que Labiche dise ne pas la connaître. D'autant plus que, débutante au Palais-Royal, elle y avait paru d'abord dans *l'Ecole buissonnière*, vaudeville en 2 actes de Lefranc, Nyon et... Labiche.

Ces lignes posent donc un problème : Labiche s'égarait-il dans l'abondance de ceux qui avaient été les interprètes de tant de pièces ?... ou bien s'était-il en ces dernières années, moins rendu au théâtre que jadis ?... Sa santé compromise pourrait permettre de le supposer.

Quoi qu'il en soit, les mêmes lignes proposent indirectement une profession de foi capitale quant à sa conception du comique et de la carricature scénique : *« est-elle comique ? est-elle vraie ? »*.

(3) Félicia Thierret : duègne comique exemplaire qui avait presque donné son nom à un emploi. Pourtant elle avait débuté à la Comédie-Française dans Suzanne du *Mariage de Figaro!* Le drame d'un embonpoint excessif l'orienta vers une autre carrière et la fixa au Palais-Royal où elle joua notamment, de Labiche, *Edgar et sa bonne* et *la Cagnotte* (rôle de Léonida, en 1864). Elle était morte en 1873.

La Station Champbaudet (3 actes avec Marc-Michel) avait été créée au Palais-Royal le 7 mars 1862 : Mme Thierret étant «*Madame Champbaudet, veuve, 47 ans* ».

champbaudet. je n'ai jamais vu cette dame. est-elle comique ? est-elle vraie ? pour le reste j'aurai Delannoy, Raimond, Galipaux (4).

répondez moi un petit mot afin que je lui réponde.

amitié pour toute votre famille et pour vous.

Eugène Labiche

---

(4) Delannoy et Raimond étaient des comédiens renommés et solides en leur genre. Galipaux était un jeune : 26 ans, Prix du Conservatoire en 1881, il avait débuté aussitôt au Palais-Royal.

On ne voit d'ailleurs pas cette reprise de *la Station Champbaudet* en 1886; mais par contre la Renaissance reprit en 1887 *le Choix d'un Gendre*, avec Raimond et Delannoy (6 mars); *Edgar et sa Bonne*, avec Galipaux, et *Deux Merles blancs*, avec Raimond et Irma Aubrys (25 avril); *les Noces de Bouchencœur* (20 juin).

Souvigny 15 novembre 1885 (1)

Mon cher Maurice, votre grand père m'a déjà fait part de votre brillant succès et je l'ai chargé de vous embrasser (2). je vous demande la permission de recommencer parceque je vous aime bien. félicitations et amitiés à Mr Carré.

à vous

Eugène Labiche

---

(1) Sur une carte. Cadre de deuil.

(2) Quatre jours auparavant (11 novembre), sur la scène de la Renaissance, *Un duel, s'il vous plaît* (on a renoncé au SVP dont il fut question dans la lettre du 25 octobre) a été un vrai succès. Parmi les interprètes : Saint-Germain, Barral et Galipaux. Témoignage de Stoullig :

« L'un des auteurs d'*Un Voyage au Caucase* (collaboration Fabrice Carré et Emile Blavet, joué sur la même scène quelques mois plus tôt) et l'auteur de *Prête-moi ta femme*, collaborant ensemble pour la première fois, ont débuté par un franc succès — succès de gros rire, si vous voulez — qui classe du coup ces deux jeunes gens parmi nos meilleurs vaudevillistes. Que MM. Carré et Desvallières nous donnent beaucoup de pièces comme *Un duel, s'il vous plaît*, et nous ne leur en voudrons pas une minute, puisque nous aurons ri. Qu'ils élèvent un peu le ton de leur gaieté, et que de la charge ils visent à la comédie, nous leur en serons tout à fait reconnaissants. »

Il n'y eut néanmoins que 24 représentations.

Sur la même scène, au milieu d'un répertoire qui à distance a perdu tout intérêt, en février précédent, *la Parisienne* avait paru révolutionnaire; reprise dans les derniers jours de décembre, elle fit au total 61 représentations. Pour l'honneur du théâtre, Becque était tout de même vainqueur!

Souvigny 1er juillet 1886 (1)

Mon cher Maurice

cela m'arrange parfaitement que vous ne puissiez pas venir maintenant en Sologne, j'ai eu une rechute il y a

---

(1) Ecriture tremblante de malade; les lettres sont minuscules et peu formées. Papier de deuil. Le document est particulièrement émouvant. C'est aussi un document sur une thérapeutique d'époque...

quelques jours, on m'a posé les sang-sues au cœur et comme je n'en éprouvais pas un grand soulagement, j'ai prié mon médecin de Paris de venir. il sort d'ici. il m'a posé des pointes de feu sur tout le corps et m'a apporté toute une collection de jolis vésicatoires. j'ai des étouffements continuels, surtout la nuit, j'espère en être quitte dans une huitaine de jours et [*deux mots indéchiffrables*] je serai libre et dispos pour écouter votre aimable pièce.

faites mes bonne amitiés à toute votre famille et recevez l'assurance de mes sentiments affectueux.

Eugène Labiche

Paris 1er septembre 86 (1)

Mon cher Maurice

êtes vous de retour à Paris ainsi que votre famille ? nous sommes ici pour quelques jours. nous partons le 6 pour la Sologne.

si vous êtes disposé à me relire votre pièce, je serai libre soit *vendredi* soit *dimanche* à 1 heure.

répondez moi un petit mot pour me dire quel rendez-vous vous acceptez. rappelez moi au souvenir affectueux de toute votre famille et [*un mot illisible*] mes amitiés.

Eugène Labiche

(1) Ecriture moins tremblante que dans la précédente lettre, mais toujours altérée. Papier de deuil.

---

3 septembre 1886 (1)

Mon cher Maurice

Samedi a lieu la messe de bout de l'an de ma pauvre belle-fille. mais puisque je pars lundi matin et que vous n'êtes pas libre dimanche, venez demain, samedi, à 3 *heures*. je ne vous réponds pas d'être dans une parfaite disposition d'esprit pour vous écouter

à vous d'amitié

Eugène Labiche

(1) En réponse à la réponse faite par Desvallières à la lettre précédente. Papier de deuil.

Il nous semble intéressant de compléter ces inédits par l'amusante, ironique, et d'ailleurs instructive réponse (phrase capitale et combien juste : « *Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu...* »), que Labiche adressa à Abraham Dreyfus (1) qui lui avait demandé comment il faisait ses pièces.

Chacun fait selon son inspiration et son tempérament. Les uns chantent la note gaie, les autres éprouvent plus de plaisir à faire pleurer.

Quant à moi, voici comment je procède :

Quand je n'ai pas d'idée, je me ronge les ongles et j'invoque la Providence.

Quand j'ai une idée, j'invoque encore la Providence, mais avec moins de ferveur, parce que je crois pouvoir me passer d'elle.

C'est très humain, mais très ingrat.

J'ai donc une idée, ou je pense en avoir une.

Je prends une main de papier blanc, du papier de fil — je ne trouve rien sur un autre — et j'écris sur la première page :

PLAN

J'entends par plan la succession développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin.

Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu. Ce travail est évidemment le plus laborieux, c'est la création, l'accouchement.

Une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher l'action. Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle.

Pour faire une pièce gaie, il faut avoir un bon estomac.

La gaieté est dans l'estomac.

E. Labiche.

(1) Abraham Dreyfus (1847-1926) collabora à maints journaux (dont le *Gil Blas* et *Le Temps*) et donna de nombreuses pièces. *Le Klephte*, comédie en un acte, créée à l'Odéon en 1881, parvint à la Comédie-Française qui monta aussi les deux actes de *Les Amis* (1898). Mais une simple saynète, *Un crâne sous une tempête*, fut plus jouée que la plupart de ces pièces plus importantes. A citer aussi le volume *Scènes de la vie de Théâtre* (1879).

VAUDEVILLE FRANÇAIS
ET
VAUDEVILLE SCANDINAVE

Le vaudeville, genre comique ou burlesque, léger, instable même, tributaire de l'actualité, prisonnier du climat local, semble défier l'audace des adaptateurs. Cependant, vers 1820, un jeune écrivain danois, J. L. Heiberg, tête philosophique (il fera connaître et imposera au Danemark l'esthétique de Hegel) et observateur perspicace, homme de théâtre avisé, est venu à Paris voir son père, le polémiste Heiberg, qui s'est exilé dans notre capitale, découvre le vaudeville parisien. Il prend goût à ce genre dramatique alors inconnu dans le Nord de l'Europe. A son retour il crée le vaudeville danois qui, par plus d'un trait, ressemble au vaudeville cher à nos arrière-grands-pères et qui porte aussi la marque distinctive du génie national danois.

En Suède, le genre fut mis à la mode par August Blanche qui lui conféra une saveur et une verve particulières. Si la Norvège ne produit guère, dans ce domaine, d'œuvres originales, les vaudevilles danois et français tinrent une place importante dans le répertoire des grandes scènes norvégiennes.

Le vaudeville que J. L. Heiberg a connu, aux environs de l'année 1820, est donc une plante très vivace, un peu sauvage, proliférant dans toutes les directions, le plus souvent bannie des parcs bien alignés, c'est-à-dire des scènes officielles, sans doute à cause de son exubérance et de ses tendances irrespectueuses et même nettement frondeuses. Le vaudeville perdra plus tard beaucoup de sa spontanéité, de sa curiosité, de ce contact vivant qu'il gardait avec la vie quotidienne, quand Scribe, ce virtuose, ce technicien, cet industriel, qui crée, en collaboration avec de nombreux « nègres », quelque trois cents pièces, vaudevilles, drames, comédies et opéras et qui en tire une fortune immense, mettra au service du vaudeville son génie, un peu mécanique, de l'intrigue très adroitement filée, son art de monter et de démonter les mécanismes, de s'appuyer en toutes circonstances sur les configurations du hasard, de jouer avec les personnages comme le joueur de billard avec ses boules. Certains critiques ont pu regretter, en France et à l'étranger, que se tarit progressivement la verve spontanée et presque sauvage du vaudeville primitif : ainsi P. L. Mœller, dans un article sur la *Comédie moderne en France et au Danemark* (1858) fait remarquer que les premiers vaudevilles de Scribe « provoquent les

éclats de rire, Scribe y manifeste une « vis comica » qu'il ne conservera pas par la suite et une hardiesse juvénile qui étonne le spectateur familier avec les œuvres de sa maturité » (p. 86 de cette œuvre).

Dumas père, dans ses *Mémoires*, a fort bien su, de son côté, caractériser cette évolution du vaudeville et c'est à Scribe qu'il attribue la responsabilité de cette évolution.

> « Ce fut Scribe qui, le premier, au lieu de canevas, fit des pièces. Entre ses mains habiles, l'intrigue se noua, et l'on eut, au bout de trois ou quatre ans, tout ce théâtre du Gymnase, qui n'était pas modelé sur une société quelconque, mais qui créait une société que l'on pourrait appeler la société de M. Scribe, société composée presque exclusivement de colonels, de jeunes veuves, de vieux soldats et de domestiques fidèles; jamais on n'avait vu de pareilles veuves; jamais on n'avait vu de semblables colonels; jamais on n'avait entendu de vieux soldats parlant ainsi; jamais on n'avait rencontré de domestiques aussi dévoués. Mais, telle que l'avait faite Monsieur Scribe, la société du Gymnase fut à la mode, et la protection directe de Madame la Duchesse de Berry ne contribua pas peu à faire la fortune du directeur et la réputation de l'auteur. »

Ce qu'il importe aussi de noter, c'est que Scribe répugne aussi bien à conserver l'aspect spontané et un peu fruste du texte que la structure très élémentaire de la musique. Cédons encore une fois la parole à Dumas :

> « Le couplet lui-même changea de forme. Il abandonna les vieux airs de nos pères, à qui suffisaient la ronde gaieté du *lon lon la lariradondaine* pour se maniérer en façon d'opéra-comique, pour s'aiguiser en trait, pour s'étendre en couplets de facture. Lorsque la situation devenait tendre, huit ou dix vers exprimant le sentiment du personnage empruntaient son charme à la musique et soupiraient la déclaration d'amour que la prose cessa de se permettre. Enfin naquit ce genre bâtard, mais gracieux à tout prendre dont M. Scribe fut à la fois, comme on dit au village, père et parrain, et qui n'est ni l'ancien vaudeville, ni l'opéra-comique, ni la comédie. »

Ces indications fournies par Dumas père nous seront extrêmement précieuses. On voit ce stratège de la scène s'éloigner du vaudeville primitif pour se rapprocher et rapprocher avec lui le vaudeville des genres nobles, il construit si parfaitement ses intrigues que plus d'un vaudeville pourrait se jouer sans ses couplets et mérite d'être assimilé à une comédie. Il promeut la musique et, de la sorte, ses vaudevilles s'ornent de couplets raffinés, distingués, au point que nous nous approchons cette fois de l'opéra-comique. Les barrières qui séparent les genres sont pratiquement renversées. Mais on s'éloigne quelque peu du réel, de l'observation directe, du détail saisi sur le vif, pour tomber dans la convention. C'est à peu près vers le même temps que J. L. Heiberg travaille de son côté à persuader les critiques et les raffinés de son pays que l'on peut accueillir sans honte le vaudeville dans ce sanctuaire respectable des muses, le Théâtre royal de Copenhague.

Il est piquant de constater que le vaudeville ait acquis droit de cité au Danemark, grâce aux efforts d'un savant esthéticien qui se pique d'établir les fondements rationnels de ce genre et cherche à tracer les frontières séparant le vaudeville des genres voisins. En

France si l'on fait abstraction des lexicographes, on s'est peut-être fort peu préoccupé de définir le vaudeville que l'on tenait pour un simple divertissement, songeait-on même seulement à ranger le « vaudevilliste » parmi les écrivains ? La seule définition que j'aie rencontrée sous la plume d'un auteur français compétent, c'est Labiche qui me l'apporte dans *Un Jeune homme pressé* : Pontbichet demande à Dardard s'il aime les vaudevilles et celui-ci répond :

> « Oh! mon Dieu, je les ai en horreur, c'est toujours la même chose; le vaudeville est l'art de faire dire *oui* au papa de la demoiselle qui disait *non*... Voici l'ordre de marche : on lève le rideau...
> Salut d'abord, salon délicieux,
> Mais par la gauche entre, en toussant, un père,
> La fille pleure avec son amoureux,
> Petit monsieur bien mis, qui tous les soirs veut plaire...
> On lui dit *non*, mais cela cela veut dire *oui*.
> Au bout d'une heure, grâce à son éloquence
> Chacun s'embrasse et l'ouvrage est fini! »

La définition ainsi formulée divertit un instant, mais elle ne fournit en vérité aucun éclaircissement, car elle ne vise que le contenu de l'œuvre et elle pourrait au surplus s'appliquer tout aussi bien à une comédie de l'ancien répertoire et tout particulièrement à beaucoup de comédies de Molière. Extérieure aussi cette définition (1861) fournie par le vaudevilliste danois Overskou : « Une petite comédie de facture légère, reposant sur les données de la chronique locale ou de l'existence quotidienne ou encore sur une piquante situation ». Ici l'écrivain danois — il est un orfèvre en la matière — distingue le vaudeville-revue du vaudeville-comédie d'intrigue. Mais c'est toujours le contenu de l'œuvre qui retient l'attention.

Au contraire ce qui requiert les soins de J .L. Heiberg dans sa dissertation *sur le vaudeville considéré comme genre dramatique et du rôle qu'il doit jouer sur la scène danoise* (enquête dramaturgique), qui date de 1826, ce sont les problèmes esthétiques, la théorie des formes, c'est l'alliance particulière du texte et de la musique. Heiberg — et ici il prononce un plaidoyer « pro domo » — veut que désormais le vaudeville ne soit plus assimilé à la farce et qu'il ne fasse plus figure de parent pauvre au théâtre. Il ne faut pas non plus qu'il soit confondu avec la Revue où pullulent les allusions effrontées à des personnes connues. Le vaudeville ne doit pas toucher seulement les couches inférieures de la population, la Cour a pu s'y divertir, les bourgeois ne le dédaignent pas, le peuple danois tout entier doit prendre plaisir au vaudeville danois. Heiberg soutient d'ailleurs que « *tout genre poétique qui sait définir avec précision son objet occupe une place nécessaire dans la série des genres* » .... « *il est tout aussi bon, tout aussi nécessaire que n'importe quel autre genre* ». Il est donc indispensable que l'on se garde de toute confusion. Le vaudeville et l'opéra-comique supposent l'un et l'autre la juxtaposition du dialogue et de la musique. Cependant l'élément dramatique prédomine dans le vaudeville, tandis que, dans l'opéra-comique, l'élément musical prend le pas sur le dialogue. Il ne s'agit pas seulement d'une différence quantitative, mais encore d'une différence qualitative, Heiberg ne fait pas seulement allusion au temps que dure l'exécution des divers numéros musicaux, il nous rappelle que l'intérêt principal se porte sur la musique, quand on écoute un opéra-comique, tandis que l'attention se concentre sur le dialogue, quand on assiste à un vaude-

ville. La musique a la même importance dans le vaudeville que le dialogue dans l'opéra-comique, affirme même Heiberg qui se pique de précisions mathématiques. On devrait aussi ajouter, me semble-t-il, que la musique d'un opéra-comique, écrite par un seul compositeur, dans l'intention d'accompagner un certain livret, présente une unité d'inspiration et de caractère que l'on chercherait en vain dans le vaudeville, car on rassemble souvent dans un même kaléidoscope musical, les numéros les plus hétéroclites, selon les exigences fortuites de la situation et selon le caprice du parolier. Mais Heiberg prétend aussi tirer (par voie de déduction) des conséquences de ces définitions touchant la structure dramatique du livret d'opéra-comique, comparé à celle de la comédie-vaudeville. Ici, étant donné les formes multiples que peut revêtir le vaudeville, il est plus difficile de suivre le raisonnement de notre vaudevilliste-philosophe. Il déclare en tout cas que les conditions particulières de l'opéra-comique permettent au librettiste d'approfondir les caractères mieux qu'on ne peut le faire quand on écrit un vaudeville, tandis que le vaudevilliste est amené par les lois du genre à mettre l'accent sur les situations et l'intrigue. Sur ce dernier point on donnera raison à Heiberg, le vaudeville ne peut exister que si l'auteur imagine quelque situation piquante, quelque quiproquo, quelque rencontre ou quelque série de rencontres imprévues, parfois même, pour emprunter une formule à Bergson, l'auteur amène quelques personnages à jouer « une petite comédie à l'intérieur de la grande comédie ». Bref, le vaudeville repose traditionnellement sur le comique de situation. Heiberg a raison aussi de souligner que les personnages de vaudeville ne sont pas dessinés avec la même finesse que les héros de la grande comédie, ils portent des noms cocasses : le jeune homme pressé s'appellera Monsieur Dardard, un bavard Monsieur Caquet, les bourgeois de Labiche sont affublés de noms évocateurs, tels que Poupardin et Lenglumé. Aussi chez Heiberg trouverons-nous un imprimeur du nom de Klaterup, un bateleur qu'il nomme Non pareil, une écuyère Madame Voltisubito. Autant affirmer tout de suite que nous avons affaire avec des sortes de fantoches ou de marionnettes. Cependant les vaudevillistes, qui paraissent traiter avec désinvolture leurs propres personnages, seraient depuis longtemps oubliés, si leurs petites comédies ne reposaient pas en fait sur un très solide fond de bon sens et d'observation. Heiberg lui-même nous a légué un amusant album de caricatures, étudiants, bourgeois, militaires, marchands, provinciaux et copenhaguois.

Et voici coment Heiberg définit les lois essentielles auxquelles se soumettra le vaudevilliste : il visera à aménager des situations inattendues et piquantes, il se contentera de dessiner en quelques traits les caractères. Il ne doit jamais oublier qu'il faut faire simple et bref, Heiberg ne croit pas qu'il soit possible ou avantageux d'écrire un vaudeville en trois ou quatre actes. Ainsi, pas de grandes machines, pas de surcharge, pas de prétention littéraire ou musicale, nous nous maintenons dans les limites d'un genre qui se veut léger et modeste. La musique sera limpide, le dialogue clair. Le maître d'œuvre tendra à établir une certaine harmonie entre l'élément dramatique et l'élément musical. Les caractères seront dessinés d'un trait léger, les actions des personnages sommairement motivées. Tout l'intérêt va donc se porter sur les situations. Ici, Heiberg admet qu'il peut exister bien des nuances de comique, il est possible de se montrer fin et gracieux,

naïf aussi. L'essentiel est d'éviter le trivial, le vaudeville devrait être accepté même par les critiques les plus difficiles, il ne doit pas verser dans la farce vulgaire. Il ne sera pas interdit au vaudevilliste de faire appel à la sentimentalité du public. On ne pleurera pas au vaudeville comme on pleure au mélodrame, mais les cœurs sensibles seront touchés.

Au temps où il vivait à Paris avec son père, J. L. Heiberg avait affiché à sa porte une pancarte portant cette indication : « Monsieur Louis, professeur de guitare ». Il aimait la musique et la pauvreté musicale du vaudeville français le navrait. Il décrit, avec une nuance de commisération, l'orchestre réduit — une vingtaine de musiciens — qui exécute la médiocre ouverture et soutient mal les chanteurs. Ceux-ci d'ailleurs n'ont reçu aucune éducation musicale, ils n'ont guère de voix non plus. De retour à Copenhague, Heiberg écrit des vaudevilles pour le Théâtre Royal qui dispose de moyens considérables, puisque ce théâtre cultive les genres lyriques en même temps que la tragédie et la comédie; ses interprètes seront capables de jouer, mais aussi de chanter correctement une musique même difficile. Un excellent chef d'orchestre, Zinck, saura composer, comme introduction à chaque vaudeville, une ouverture bien équilibrée, conforme à toutes les règles de l'art. Heiberg va donc choisir les chansons qu'il fera exécuter tout autrement que ses confrères de Paris. Il n'hésitera pas à faire chanter des morceaux difficiles. A Paris les intermèdes musicaux étaient très brefs, mais nombreux; les couplets (chaque numéro ne comportait, le plus souvent, qu'un couplet) mettaient en valeur un mot d'esprit, prolongeaient *un effet*, soulignaient une intention parodique. A Copenhague, au contraire, les chansons, beaucoup plus étoffées, moins nombreuses, marqueront un temps d'arrêt dans l'action, introduiront dans le vaudeville une note vraiment lyrique, ouvriront la porte à la grâce, à l'émotion joyeuse ou mélancolique, à la rêverie et à la nostalgie. Et il a l'heureuse idée de se tourner vers Bellmann et de puiser largement dans les *Fredmans Episler*, cette fleur exquise de la culture franco-suédoise.

L'essai de Heiberg sur le vaudeville retint l'attention du public lettré et provoqua certaines réactions. Christian K. F. Molbech oppose les objections de l'historien aux opinions un peu théoriques que formule le professeur d'esthétique, le hégelien qu'est J. L. Heiberg, et lui reproche de chercher trop souvent à codifier les règles qui président à la confection d'un vaudeville français au lieu de nous dire nettement ce que sera le vaudeville national danois, dont il a lui-même conçu l'idée.

Car tel est bien le but que se propose Heiberg, s'inspirer d'un genre français, mais en vue de créer une forme d'art spécifiquement danoise, susceptible d'intéresser tout un peuple. Molbech fait d'ailleurs remarquer qu'en 1832, quelque sept ans après l'apparition du premier vaudeville danois, on joue à Copenhague un vaudeville français de Scribe préalablement adapté aux conditions locales, *naturalisé, localisé*, par les soins d'auteurs danois experts en cet art, et qu'il a semblé étranger au public, qu'on a eu le sentiment que produit une œuvre importée, on a constaté que cette bluette ne ressemblait guère aux créations de Heiberg qui portent une marque spécifiquement danoise. Une tradition locale du vaudeville s'était donc déjà affirmée au Danemark.

Il faudrait maintenant pouvoir montrer comment Heiberg est

passé de la théorie à la pratique. Il serait d'abord fort intéressant aussi d'étudier les procédés qui permettaient à Heiberg et à Overskou de « daniser » les œuvres de Scribe (1).

Et le vaudeville danois ? Comment Heiberg le réalise-t-il ? Comment ses contemporains et ses successeurs ont-ils suivi ses conseils ? Comme l'a souligné Torben Krogh, qui a publié pendant la guerre une étude magistrale sur les vaudevilles de Heiberg et leur parure musicale Heiberg s'est évidemment acquis un mérite considérable en faisant connaître et aimer Bellmann au Danemark, en assurant aux *visor* [mélodies] de Bellmann une place de choix dans le vaudeville danois, puisqu'on retrouve encore des *Epitres de Fredman* dans les *Sangspil* [comédies à couplets] de Hostrup (lesquels sont aussi des vaudevilles à leur manière, bien que leur auteur ne leur ait pas donné cette appellation). Bellmann répand autour de lui et communique au vaudeville danois une tonalité sentimentale particulière, très complexe et fort difficile à définir, ironique, mélancolique et gracieuse, populaire et aristocratique tout à la fois.

---

(1) J. L. Heiberg a adapté 15 œuvres de Scribe, Overskou, lui, en a naturalisé ou localisé 13, et trois vaudevilles de Mélesville. Diverses études ont été entreprises qui éclaireront mieux ce piquant problème. Mais il manque encore un travail d'ensemble qui sera bientôt entrepris, nous dit-on. On aimerait aussi apprendre si les projets de réforme dont fait état l'écrit théorique de Heiberg ne vont pas dans le même sens que la transformation réelle du vaudeville dont nous parle Dumas père dans le passage déjà cité de ses *Mémoires*. En somme, sous l'impulsion de Scribe, ou bien le vaudeville se dépouillant de son vêtement populaire, rompant tout contact avec l'actualité, tend à devenir une pure pièce d'intrigue, et alors les couplets perdent tout piment et toute efficacité. On aboutit à ces ingénieuses machines (sans musique, historiques ou modernes) que sont *Bertrand et Raton* (la matière est empruntée à l'histoire du Danemark, mais l'aventure de Struensee est rendue presque méconnaissable), *Un Verre d'eau* (ouvrage dont Kierkegaard faisait ses délices), *Bataille de Dames* qui se maintint quelque cent ans au répertoire de la Comédie-Française et la *Camaraderie*. Ou bien le couplet s'épanouit, les numéros musicaux s'étoffent et l'on s'approche (comme dans le vaudeville danois dont rêve Heiberg) de l'œuvre lyrique, on va presque rejoindre l'opéra-comique. Les modèles de ce genre sont la *Somnambule, Michel et Christine* (que Heiberg adapta aux exigences de la scène danoise), l'*Héritière, le Mariage de raison, Philippe et la Marraine*.

Parmi les adaptateurs de vaudevilles français, il importe de citer H. C. Andersen, l'illustre auteur des *Contes*. En 1831, il traduit un vaudeville de Scribe et Mazères, la *Quarantaine* (sous le titre le *Navire*, le titre original risquant d'être mal accueilli en un temps où le choléra exerçait des ravages au Danemark).

En 1843, lors de son second séjour à Paris, H. C. Andersen va beaucoup au théâtre. Mais, si nous en croyons son journal, il s'amuse bien plus spontanément au vaudeville et au ballet qu'à la comédie. Il apparaît même qu'il comprend trop peu le français pour bien suivre une œuvre de haute tenue littéraire. Il se peut aussi que H. C. Andersen ait été à l'affût d'œuvres susceptibles d'être adaptées et jouées à Copenhague. Il rend visite à plusieurs vaudevillistes français. En 1850, il signe encore la traduction d'un petit vaudeville de Warin et Lefèvre, *Une Chambre à deux lits* (titre danois : *Une nuit à Roeskilde)*. H. C. Andersen a d'autre part utilisé une nouvelle française, *Les Epaves*, pour écrire sa pièce dramatique la plus connue, la *Mulâtre*. L'auteur des *Epaves*, Madame Charles Reybaud, appartenait à l'entourage immédiat d'Eugène Scribe. S'il faut en croire Poul Hœybye, à qui nous empruntons la plupart des détails qui précèdent (cf. « H. C. Andersen og Frankrig » in *Anderseniana* II, 2, 1955, et l'édition, par P. H. également, du *Journal du second séjour à Paris)*, H. C. Andersen, qui lisait le français beaucoup mieux qu'il ne le parlait ou l'entendait, est un traducteur fort consciencieux et un adaptateur honorable, sans plus.

Pour être vraiment complet, il faudrait ajouter que, sur le chemin du retour, Heiberg est passé par l'Allemagne, il a rencontré à Hambourg une troupe qui jouait une Liederposse *Die Wiener in Berlin* (Heiberg écrira d'ailleurs plus tard une fantaisie intitulée les *Danois à Paris*). L'humour et l'indolence viennoise, le génie bon-enfant de Nestroy et de Raimund ont fait la conquête de Heiberg et l'ont parfois guidé dans ses efforts créateurs. Le vent qui se lève sur le Wienerwald et qui caresse les arbres séculaires de Volksprater peut aussi souffler sur les grands massifs de Dyrehaven. La verve gauloise a sans doute quelque chose de trop dur et de trop sec qui déconcerte un peuple danois, enclin à sourire plus doucement et à montrer plus d'indulgence. On préfère alors l'humour viennois. Nul ne comprendra peut-être le génie danois, s'il n'a été faire une promenade (j'allais écrire un pélerinage) à Dyrlhavsbakken, ce *Volksprater* de Copenhague et s'il n'a admiré les *Gœgler* (saltimbanques) quand ils font leur parade sur le balcon de leurs baraques aux formes archaïques. Il serait peut-être temps de consacrer un ouvrage d'érudition à ces aimables saltimbanques et à l'influence que cet antique champ de foire a exercé sur la littérature danoise depuis Œhlenchlaeger (*Sanct Hans Aften*) jusqu'à Soya (*Hvem er jeg ?*). Dans un tel ouvrage, il faudrait prévoir un important chapitre sur le vaudeville et faire une place d'honneur à *Dyret og Rescenscenten* (*Le Critique et la Bestiole*).

Au moment où J. L. Heiberg installe le vaudeville sur la scène du Théâtre Royal à Copenhague, la Norvège, politiquement indépendante depuis 1814, ne dispose encore ni d'un véritable théâtre national ni d'un répertoire original. Des acteurs danois y jouent en langue danoise des pièces danoises, allemandes ou françaises. Christiania fait connaissance avec le vaudeville moins de deux ans après la représentation du premier vaudeville danois à Copenhague. Le *Roi Salomon et Georges le Chapelier*, de J. L. Heiberg, créé en 1825 à Copenhague, est joué le 18 décembre 1827 à Christiania et les critiques norvégiens font la fine bouche : ne risque-t-on pas de fausser le goût du public en lui présentant des œuvres de ce genre ? En 1831 deux autres vaudevilles de J. L. Heiberg paraîtront encore sur la scène de Christiania, le *Critique et la Bestiole* et les *Victimes du poisson d'avril*. On joue par la suite toute une série de vaudevilles français qui, en passant par Copenhague, ont subi toutes sortes de transformations ainsi que des farces musicales allemandes qui sont parfois venues à Christiania en passant par Paris et Copenhague. Il est souvent bien difficile d'assigner une nationalité précise à ces sketches qui ont dû se transformer du tout au tout, après avoir subi en cours de route trois ou quatre métamorphoses successives. On notera en tout cas que les vaudevilles ne subissent pas une nouvelle adaptation au moment où ils prennent pied sur le sol norvégien. Le processus si intéressant de la « localisation » ne peut être étudié en Norvège, pour une raison évidente : les acteurs danois jouent en danois et non en norvégien, ils ne peuvent donc se permettre de se lancer avec succès dans la satire locale, ils se heurtent en somme ici à la barrière linguistique. D'ailleurs les défenseurs du génie national s'indignent, cette frénésie (*vaudeville-raseriet*) qui s'est emparée du grand public leur paraît puérile et barbare. Le grand poète Wergeland se plaint amèrement d'être délaissé. « Le chant de sa harpe est devenu un monologue ». Pourquoi ? Nul ne sait plus apprécier la poésie véritable, tout le monde se précipite au vaudeville.

A Stockholm, les *Femmes-Soldats* (*Sju flickor i uniform*) sont jouées dès 1831. Ce vaudeville français qui arrive dans la capitale de la Suède après un stage prolongé à Copenhague, a été agrémenté de couplets nouveaux, grâce au talent de Beskow et certains refrains de ce petit ouvrage deviendront vite populaires. Pour satisfaire le goût



Positivhataren (*Celui qui déteste l'orgue de Barbarie*)
Comédie-vaudeville d'August Blanche,
première représentation le 21 mars 1843.

du public suédois, on appuie ici sur la note sentimentale, on tente d'apparenter le vaudeville franco-danois au *Singspiel* local qui n'est pas dénué de sensiblerie.

Le travail d'adaptation et de localisation s'accomplit le plus souvent dans les ateliers d'August Blanche, qui est quelque chose comme l'Alexandre Dumas père ou le Scribe de la Suède, quand il ne rivalise pas avec Eugène Sue. Comme ses homologues français, il exploite le travail de plusieurs « nègres » .Il multiplie les allusions pré-

cises, il sait mieux que personne contaminer deux scénarios à succès, pour en faire une pièce « nouvelle », il excelle dans la scène de genre, il situe l'action dans un décor familier à son public, il s'entend admirablement à remplacer tel personnage comique viennois ou parisien par une figure typiquement stockholmienne qui demain déchaînera l'enthousiasme des foules. La critique s'extasie et proclame que ce théâtre est archi-suédois (« genomsvenskt »). Il ne faut pourtant pas y regarder de trop près : *Magister Blackstadius,* le grand succès de la saison 1844, n'est que la contamination de deux vaudevilles de Scribe, derrière *Hittebarnet* (*l'Enfant trouvé*) joué quatre ans plus tard, l'on découvre sans peine *Boquillon à la recherche d'un père,* populaire vaudeville de Dumanoir et Boquillon. Et quand il écrit *En trappa opp och Nederbotten* (*Rez de Chaussée et premier étage*), c'est envers le Viennois Nestroy cette fois qu'il contracte une dette.

J. L. Heiberg admirait beaucoup, nous l'avons vu, les charmantes compositions du Suédois Bellmann, il s'est beaucoup appuyé sur lui et il a largement contribué à rendre l'œuvre de Bellmann populaire au Danemark. Il est piquant de noter que Blanche fait beaucoup moins souvent appel au répertoire suédois, *aux Epitres de Fredman,* de Bellmann ou aux chansons à boire estudiantines en vogue (*Gluntorna*). Il lui semble que le public suédois s'amusera davantage, s'il recourt aux refrains des opéra-comiques à la mode. Il a peut-être raison, en tout cas, il divertit bien son parterre et c'est tout ce qu'il demande. La musique ne lui tient pas à cœur et par là le vaudeville suédois se distingue du vaudeville danois, où la partie chantée occupe une place fort importante.

L'Islande n'a disposé que fort tard d'un théâtre permanent. Mais d'assez bonne heure, des troupes d'amateurs se sont fait applaudir à Reykjavik et le théâtre scolaire a pris un développement notable pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Le vaudeville danois, en particulier les œuvres de Hostrup, entrent pour une large part dans le répertoire du théâtre scolaire (comme chez nous certaines œuvres de Labiche). Le grand poète islandais Matthias Jochumsson a écrit lui-même un vaudeville original islandais.

Mais revenons au vaudeville danois qui, dès 1830, se distingue malgré tout par sa robustesse et son originalité. D'ailleurs il a mieux supporté que le vaudeville suédois les outrages du temps. On ne songe que rarement en Suède à reprendre les vaudevilles de Blanche, tandis que de temps à autre, le Théâtre Royal de Copenhague rend la vie aux héros si cocasses de J. L. Heiberg ou de sa femme. En fait le vaudeville de Heiberg reflète assez fidèlement certains traits du génie national danois et, malgré toute la bouffonnerie qui s'y déploie, le vaudeville danois peint assez fidèlement certains aspects de la vie quotidienne au Danemark.

Aucune de ces charmantes œuvrettes (nos ancêtres disaient des « bluettes ») n'ébranle l'édifice social mais ici et là on relève une ou deux timides protestations contre l'éducation sévère que l'on impose aux filles ou contre les conventions qui président au mariage bourgeois. Le vaudeville nous rappelle aussi l'existence d'une tension

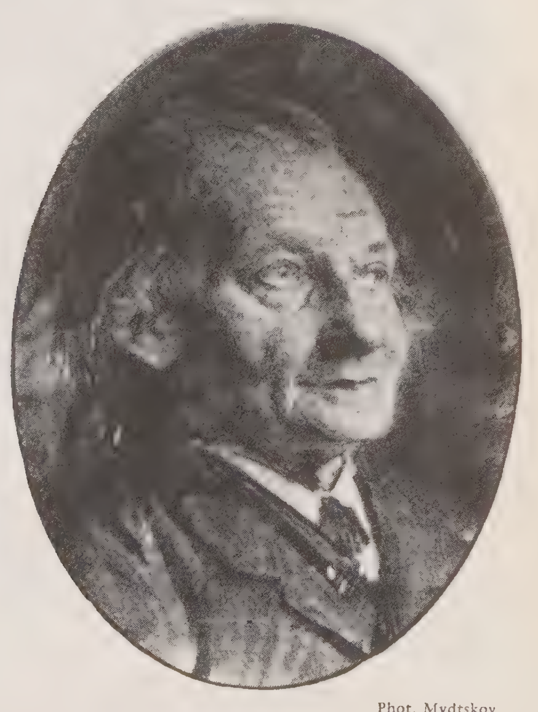
perpétuelle entre les philistins et les représentants de l'esprit. Mais en France, plus spécialement dans la France d'autrefois, telle qu'on se l'imagine d'après les vaudevilles, le représentant de l'esprit et de la fantaisie, c'est le rapin, l'artiste amusant, perpétuellement décavé, mais en somme sympathique et inoffensif. Ce n'est pas l'étudiant, au contraire, dans l'esprit du vaudevilliste français (c'est-à-dire dans l'opinion de son public), l'étudiant (il s'agit immanquablement d'un étudiant en droit) passe pour un être niais, inutile et parfois un peu ridicule. Fils d'un riche notaire de province, venu à Paris pour jeter sa gourme et dépenser les sous de son papa, il passe sa vie en compagnie de lorettes, de biches et de cocodettes (les compagnes faciles des étudiants — en un temps où les jeunes filles ne faisaient pas d'études, étaient aussi appelées des *étudiantes*). Au Danemark au contraire, on sait fort bien que l'esprit souffle surtout sur l'Université et au quartier latin de Copenhague. L'indépendance et le courage moral, l'ingéniosité inlassable et cocasse possèdent à Copenhague une citadelle inexpugnable, c'est Regensen, le célèbre collège où sont logés les étudiants. Dans le vaudeville danois, l'étudiant continue à tenir le beau rôle, comme jadis le clerc vagant dans les farces de carnaval. Il redresse les torts, il dupe les sots, il ressemble à Till Eulenspiegel triomphant partout de l'hypocrisie et de la méchanceté humaines. D'ailleurs sa subtilité et son audace sont toujours récompensés. Ce jeune premier plaît, au dénouement il épouse l'élue de son cœur. Le chœur final consacre son triomphe et c'est sur une note apaisante que s'achève le vaudeville danois et le spectateur peut rentrer satisfait chez lui, estimant que tout est pour le mieux dans un Danemark qui n'a pas encore perdu le goût ni le sens de l'idylle.

La farce étudiante, le « spex » comme on dirait à Upsal, n'existe guère en France que sous une forme, la revue de fin d'année, chère aux grandes écoles, ou la parade des Beaux-Arts, ou le Canular normalien. L'humour estudiantin n'a pénétré que fort tard dans la littérature française, avec la génération de Giraudoux et de Jules Romains (je passe sous silence les pâles plaisanteries de Murger qui ne nous font plus guère rire). En revanche, c'est de la comédie estudiantine que part Hostrup pour rejoindre la tradition du vaudeville. Si nous voulions mener jusqu'au bout ce parallèle entre vaudeville danois et vaudeville français il faudrait sans doute confronter encore deux hommes, Hostrup et Labiche et deux types d'œuvres, le *Sangpil*, des années 40 et la comédie-vaudeville qui règne au théâtre du Palais-Royal. J'ai eu la chance, voici quelques années, d'assister à Det Kongelige à une représentation de *Et Eventyr paa Fodreisen* et j'en ai précieusement conservé le souvenir, car ce fut une soirée fort agréable. Le spectateur français ne se sent pas dépaysé devant une telle comédie musicale : il se dégage de toute cette œuvre un parfum vieillot et charmant. Nous nous trouvons d'emblée dans une atmosphère que nous serions tentés d'appeler louis-philipparde. L'assesseur Svale et le Forstkandidat Vermund ressemblent comme des frères à Fadinard, à Nonancourt et autres Tardiveaux que Labiche nous a rendus familiers depuis qu'il les a lancés à la poursuite du fameux *Chapeau de paille d'Italie*. L'assesseur Svale nous comble d'aise quand il s'émerveille devant l'éloquence de l'étudiant Herlov et quand il répète en écho, jusqu'à s'en griser, le fameux mot « perspektivisk ». Nous croyons entendre le naïf et sentencieux Perrichon réclamer sa « petite

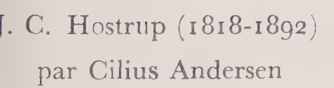


Phot. Mydtskov

J. L. Heiberg (1791-1860),
par E. Hader



Phot. Mydtskov



J. C. Hostrup (1818-1892)
par Cilius Andersen



Phot. Mydtskov

Recensenten og Dyret (Le Critique et la Bestiole)
C. N. Rosenkilde dans le rôle de *Trop* qu'il a créé le 22 Octobre 1826

(Peinture d'Otto Bache)

barbue », le voir détailler la formule lapidaire qu'il compte inscrire sur le livre d'hôte à l'auberge de Chamonix : « Que l'homme est petit, vu de la Mer de Glace ».

Pourtant on ne s'arrêtera pas trop longtemps aux apparences, le *Sangspil* de Hostrup ne ressemble guère au vaudeville du Palais-Royal. La vertu principale du Vaudeville, tel que le conçoit Labiche, c'est le mouvement, le perpétuel jaillissement des inventions qui se greffent sur une idée principale par elle-même audacieuse et bizarre (M. Dormeuil, le directeur du Palais Royal était d'abord assez effrayé par les audaces de Labiche, plus tard il apprit à faire confiance à ce fécond et ingénieux auteur qui mena au succès plus de cent vaudevilles). L'idée directrice surprend, elle apparaît comme une gageure, mais cette gageure, l'auteur la tient sans faiblir pendant quatre ou cinq actes (bien qu'il ne néglige pas le vaudeville en un acte, Labiche est le maître du vaudeville long).

Comparées aux constructions extraordinaires de Labiche, les intrigues de Hostrup, si ingénieuses qu'elles soient, paraîtront bien innocentes. L'auteur danois gagne notre sympathie en déployant d'autres vertus, il sait tirer de prémices assez simples des développements ingénieux et de situations bien posées d'excellents effets comiques. Il a un sens très vif de l'observation. Sa verve est drue, saine, de bon aloi. Remarquons en passant qu'il lui arrive de faire intervenir dans ses *sangspile* des personnages mythiques, tel que le Juif Errant (peint cependant de façon assez réaliste dans les *Voisins;* par là notre Hostrup se rattache à la tradition de la farce viennoise, plus particulièrement à Nestroy.

De plus Hostrup rêve de progrès moral, dans *Et eventyr paa fodreise,* il s'attendrit à l'idée que des forçats évadés pourront être remis dans le droit chemin. Cet idéaliste, cette âme religieuse, renoncera d'ailleurs plus tard à la carrière des lettres pour se consacrer à l'apostolat. Son œuvre, bouffonne, burlesque parfois, n'est jamais cruelle, la peinture de l'humanité n'est pas poussée au noir, de temps à autre on respire une bouffée d'air frais, Hostrup nous présente volontiers des âmes droites et généreuses.

Il est cependant un point sur lequel on pourrait rapprocher Hostrup de Labiche. Il s'agit de leur langue de théâtre. Ils ont su, l'un et l'autre, créer un dialogue qui se prononce bien, qui s'articule bien, que les acteurs ont bien en bouche, qui n'est pas écrit, mais parlé. Quand Augier vint trouver Labiche pour lui demander de publier son théâtre, celui-ci répondit : « Vous vous moquez de moi, et vous ne seriez pas le seul, si je vous écoutais. Est-ce que ces farces-là sont des œuvres ? Si je faisais mine de vous prendre au sérieux, la grammaire et la syntaxe m'intenteraient un procès en dommages-intérêts pour viol ! — Vous les chiffonnez quelquefois, j'en conviens (répondit Augier) mais toujours si drôlement qu'elles ne peuvent vous en garder rancune. D'ailleurs c'est le droit des maîtres et vous êtes un maître. — Pas un mot de plus, réplique Labiche... Sortez, Monsieur ». Augier ne sortit pas, il tint bon, finalement il obtint même gain de cause.

De même Georg Brandès loue Hostrup de ce qu'il se montre plus audacieux que l'écrivain qui, dans le silence de son cabinet, se laisse impressionner par les oukases de la grammaire et du dictionnaire. « De même que, devant certains tableaux, on oublie que cela a été peint, de même devant certaines scènes dramatiques, on oublie qu'elles

ont été écrites, c'est le cas pour le théâtre de Hostrup, tout y est parlé, prononcé. Quand nous parlons, notre voix s'élève, s'abaisse, nous désarticulons les propositions, nous recourons à tous les moyens pour mettre en valeur le mot important, c'est aussi comme cela que parlent les personnages de Hostrup ».

Avant d'abandonner définitivement le vaudeville scandinave, revenons une dernière fois à la Norvège. L'histoire du vaudeville norvégien, vaudeville d'amateurs, n'est pas facile à débrouiller, certains chercheurs, notamment l'éminent bibliothécaire et historien du théâtre Œyvind Anker, se sont attachés courageusement à cette œuvre ardue. On se rappelle que sur les scènes officielles on ne jouait que des vaudevilles danois ou « continentaux », mais adaptés aux goûts danois. Les amateurs au contraire cultivaient un vaudeville local ou une sorte de *Sangspil* qui s'apparentait au vaudeville. Bj. Bjœrnson a écrit dans sa jeunesse de petits textes dramatiques mêlés de couplets que l'on exhume aujourd'hui. De même, les sketches et petites comédies que les étudiants jouaient au cours de réunions amicales s'apparentent au vaudeville. Beaucoup de ces textes ont disparu, nul ne songeait en ce temps à les publier ni même à les collectionner.

D'autre part les deux future maîtres du théâtre national norvégien, Henrik Ibsen et Bj. Bjœrnson, se sont intéressés de fort près au vaudeville européen. Faisant leurs débuts comme hommes de théâtre dans les modestes fonctions de conseillers littéraires et de metteurs en scène de plusieurs théâtres successivement, ils ont eu l'occasion d'étudier et de mettre en scène plusieurs pièces de Scribe, de Mélesville, de Heiberg, d'Overskou et de leurs émules français, danois ou autrichiens. En se penchant sur certains de ces textes, ils ont pu démonter le mécanisme de la « pièce bien faite ».

En qualité de journaliste, Henrik Ibsen s'est de plus en plus efforcé de définir le vaudeville. A cette époque, il a vingt-deux ans, il est encore le disciple de J. L. Heiberg et accepte sans discussion les dogmes de l'esthétique heibergienne. Les étudiants de Christiania ont représenté, le 22 février 1850, l'*Asile du Grœnland* (*Asylet pa Grœnland*, Grœnland est un quartier de Christiana). Cette œuvre anonyme (due à un amateur qui fit par la suite une honorable carrière dans l'administration pénitentiaire), n'avait pas eu l'heur de plaire au critique du journal corporatif (*Samfundbladet*) des étudiants et cette comédie d'étudiants mêlée de vaudevilles avait été fort malmenée par le prétentieux folliculaire. Ibsen entreprend de réhabiliter ce confrère méconnu. Il croit découvrir que la matière fournie par la société des étudiants convient mal au vaudeville. La vie des étudiants est une idylle, or l'idylle se prête mieux au récit qu'à la représentation dramatique. Néanmoins, ramenant la « comédie d'étudiants » à son *idée* — la lutte de l'étudiant, représentant de l'esprit, contre son antithèse, le philistin, s'accommode très bien des lois qu'impose le *genre* du vaudeville.

Puis, allant du général au particulier, il applique au cas de l'*Asile de Grœnland*, les normes esthétiques qu'il vient de dégager et il délivre un satisfecit à l'auteur qui lui semble, à quelques réserves près, avoir fort heureusement appliqué les principes de l'esthétique hégélo-heibergienne.

Dans un autre article, Ibsen revient sur les lois du vaudeville, il déclare que vouloir présenter une comédie de caractère et lui donner

les apparences d'un vaudeville, c'est tenter de concilier les inconciliables, c'est marier la carpe et le lapin. On voit que, ici encore, le jeune critique ne fait qu'appliquer fidèlement les principes que lui a inculqués son maître J. L. Heiberg.

Au demeurant Ibsen est gêné par la présence des couplets dans le vaudeville, il se demande comment l'auteur peut se tirer d'affaire. Ou bien les couplets ne s'incorporent pas à l'action, rien ne peut alors justifier l'existence de cette pause lyrique, de cette interruption au milieu de la comédie. Ou alors les paroles de la chanson s'incorporent au drame lui-même, mais est-on sûr que tous les spectateurs les comprendront ? Souvent l'auteur se croit obligé, dans ce dernier cas, de reprendre les éléments importants de la chanson dans le dialogue parlé. Il ne réussit alors qu'à indisposer le spectateur attentif qui avait suivi de près le texte chanté et qui s'explique mal de pareilles redites.

On sera peut-être tenté de sourire, en voyant le futur dramaturge de *Brand*, de *Peer Gynt* et de *Rosmersholm* s'interroger gravement sur les lois fondamentales du vaudeville. Mais on aurait tort de se moquer. Volontiers nous tracerions une frontière infranchissable, délimitant le domaine du « grand théâtre » et nous aimerions rejeter dans les ténèbres extérieures les bluettes des vaudevillistes et autres « amuseurs publics ». De même nous voudrions reconnaître une sorte de continuité dans la gloire. Notre comédie de mœurs, notre drame d'idées trouveraient comme une sorte de prolongement dans les grands chefs-d'œuvres norvégiens et suédois. Nous serions tout fiers de saluer en Henrik Ibsen, Bjœrnstern Bjœrnson et August Strindberg, les héritiers naturels d'Emile Augier et d'Alexandre Dumas fils. Malheureusement, pour ce qui est des deux premiers au moins, il nous faut déchanter. Les excellents répertoires publiés par Œyvind Anker établissent clairement que Dumas fils et Emile Augier n'ont été joués que fort tard sur les grandes scènes de Norvège. Au contraire, acteurs, auteurs et public connaissaient fort bien Scribe, Mélesville, Labiche, J. L. Heiberg, Overskou, Hertz et Hostrup (laissons de côté le cas de Strindberg qui débute beaucoup plus tard et en Suède : il ne s'est guère frotté à nos vaudevillistes, en revanche il connaît le théâtre et les romans de Dumas fils). Bien entendu, à un moment donné, il a fallu franchir le pas, s'élever jusqu'au drame véritable. Mais le vaudeville monte lentement, il prépare les voies aux grandes créations dramatiques du XIXe siècle finissant, il nous achemine vers un certain réalisme, vers une certaine critique de la société, vers une certaine forme de la construction dramatique, la « pièce bien faite ». On retrouvera assez facilement les étapes de cette évolution. Entre les mains de Scribe, le vaudeville prend une apparence nouvelle qui étonne les spectateurs accoutumés aux anciens vaudevilles-revues d'actualité. Puis voulant prendre d'assaut la Comédie-Française, citadelle du théâtre parlé, Scribe crée la comédie d'intrigue, d'où sort ensuite une première ébauche de la comédie de mœurs, de la pièce sociale. Tout le monde connaît une de ces bonnes comédies, la *Camaraderie*. C'est de la *Camaraderie* que s'inspire Henrik Ibsen quand il écrit sa première comédie moderne, l'*Union des Jeunes*. En ce temps, il ne s'est pas encore beaucoup éloigné de la comédie vaudevillesque, on s'en rend vite compte, en dépit de son génie, dont on sent déjà la griffe et de son sens aigu de l'observation. Même quand il construit sa première

grande fresque moderne, les *Soutiens de la société,* on a toujours l'impression qu'il s'inspire de la tradition vaudevillesque. La même remarque pourrait sans doute s'appliquer à Bj. Bjœrnson, au moins quand il s'agit d'*Une Faillite* ou de *Leonarda.* Ne nous hâtons pas de mépriser les « amuseurs » qui ont su créer et ennoblir le vieux vaudeville. Henrik Ibsen, Bj. Bjœrnson leur doivent peut-être plus qu'on ne croit. Ils se sont mis plus ou moins consciemment à leur école et ces bons artisans du théâtre leur ont enseigné quelques solides rudiments de la technique dramatique, ils leur ont aussi appris l'art d'écrire une langue drue, parlée, capable de toucher directement le public, ils les ont guidés dans leurs efforts pour cerner de plus près la vérité humaine.

MAURICE GRAVIER.



Comment Scribe composait

LE VERRE D'EAU

Pour Eugène Scribe, l'élément le plus important d'une pièce était la construction. Partant, l'aspect de son œuvre qui mérite le plus d'être étudié est celui que présente la méthode employée pour obtenir ses effets dramatiques (1).

Le Verre d'Eau (2), la plus réussie et la plus populaire de ses comédies, se prête parfaitement à ce genre d'analyse, comme l'observa Francisque Sarcey au cours de la conférence qu'il fit à l'Odéon, avant une représentation de cette comédie en 1896 : il se proposa de démonter cette pièce d'horlogerie ingénieuse et compliquée, d'en mettre à nu tous les ressorts, et de montrer comment tous les rouages contribuent avec une grande précision à une action commune. « Il y a là », dit-il, « une étude absolument curieuse, et le *Verre d'Eau* me semble tout désigné pour servir à une pareille étude » (3).

---

(1) La plupart des critiques — même les détracteurs — de Scribe reconnaissent sa suprématie dans l'art de la construction. Par exemple : « ...il avait mis sa gloire à n'être qu'un bon fabricant de pièces, un habile constructeur, un virtuose de l'intrigue, et là est, en effet, sa gloire, dans l'excellence de sa technique ou de son mécanisme ». A. Le Breton, *Le Théâtre Romantique*, p. 238; « Ses drames historiques, envisagés comme compositions dramatiques, sont autrement supérieurs à ceux des grands Romantiques [Hugo et Dumas]... Le succès du drame historique pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle découla d'une robustesse dans la charpente qu'il hérita de Scribe ». N. C. Arvin, *Eugène Scribe and the French Theatre*, p. 227; « Prestidigitateur de première force... l'auteur dramatique qui connaîtrait l'homme comme Balzac et le *théâtre* comme Scribe serait le plus grand auteur dramatique qui aurait jamais existé ». A. Dumas *fils*, préface du *Père Prodigue* (1859); « On ne se contente pas de déprécier ses qualités pourtant incontestables : une certaine sorte d'invention dramatique, l'art de développer une situation... ». R. Doumic, *De Scribe à Ibsen*, p. 1.

(2) Dans une autre étude [« The Historical and Dramatic Sources of Scribe's *Verre d'eau* », *French Studies*, janvier 1958, pp. 30-43] nous démontrons que les inexactitudes historiques qui foisonnent dans la pièce découlent moins de son ignorance que de ses efforts pour forcer l'histoire dans un moule dramatique qui avait déjà servi plusieurs fois avec beaucoup de succès.

(3) *Revue des Cours et des Conférences*, le 12 mars 1896, p. 793.

La valeur d'une telle étude se trouvera, tout naturellement, rehaussée par l'examen minutieux des manuscrits se rapportant à la comédie (4). Ils nous permettent de voir en grand détail les moyens dont Scribe s'est servi pour élaborer une action dramatique qui incarne, au point de vue de la structure, la « pièce bien faite ».

Le perfectionnement graduel de cette pièce entraînait un processus de simplification, la suppression de tout détail superflu, et la réalisation d'un équilibre parfait entre les deux thèmes principaux : la politique, et l'affaire Abigaïl et Masham. Les notes, les brouillons, et les diverses copies en manuscrit nous donnent une idée très exacte des étapes par lesquelles l'intrigue devait passer.

1) « détails généraux »;
2) « plans détaillés » de chaque acte;
3) première version complète (*M*), dont acte I et II seuls retenus (les trois derniers actes de cette version sont reconstitués plus bas);
4) version révisée (M) avec intrigue mise au point;
5) *M* avec dialogue relimé et action corsée;
6) Exemplaire du souffleur (*CF*) presque conforme à 4;
7) *CF* légèrement corrigé au crayon par Scribe au cours des répétitions, avec une suppression importante à l'acte I, sc. 4;
8) Version définitive (Furne 1841) publiée d'après une autre copie non-existante : plusieurs variantes peu importantes à côté de *CF* (corrigé), surtout dans les indications scéniques.

Après avoir décidé que le *Verre d'Eau* serait plus qu'un simple opéra-comique ou une comédie-vaudeville, Scribe entreprend la tâche de compléter le fond historique de faits — les uns authentiques, les autres inventés. Il note (B. N., dossier, f° 233 r°) qu'il lui faut « *...poser autrement la pièce et établir par des faits le pouvoir de Malborough et de sa femme plus grand que le pouvoir royal* ». Et les détails généraux continuent ainsi :

> Malborough a pour lui l'armée, les puissances étrangères et de plus sa gloire. Sa femme est liée par les intrigues avec tout ce qu'il y a d'influent dans le parlement; elle y a la majorité. De plus elle a un immense crédit sur la reine dont elle connaît les secrets projets. Ainsi l'idée constante de la reine Anne — c'est de rétablir après elle l'autorité légitime — de faire remonter sur le trône pour lequel elle n'a pas de successeur direct, son frère Charles Edouard, fils de Jacques II (5), qu'elle aime tendrement et qu'elle ne peut ni voir ni embrasser.

---

(4) Ce sont les suivants : 1° Le dossier relié, conservé à la Bibliothèque Nationale (Nouv. Acq. Fr. 22482) contenant (i) le brouillon [f° 233-345] de la main de Scribe, qui comporte les « détails généraux », les « détails particuliers », et les « plans détaillés » de chaque acte; des esquisses dialoguées; et des scénarios divers. (ii) La première version complète *(M)* des actes III, IV, et V (de la main d'un copiste), différant considérablement des trois derniers actes de (iii) une version révisée par Scribe [pp. 1-329] remise au au copiste, puis raturée et surchargée de nouvelles corrections. C'est cette dernière version corrigée que j'appelle M. 2° L'exemplaire (non relié) du souffleur conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française (non coté), que j'appelle *CF*. Scribe n'a pas apporté de modifications importantes à *CF*, à part la suppression à l'acte I, sc. 4 notée en détail dans l'étude des sources (voir note 2).

(5) Le bill pour le rappel du demi-frère de la Reine (il s'agit de Jacques Edouard, bien entendu, et non de Charles) devait avoir une grande importance selon ce plan et également dans la première version complète (*M*) des deux derniers actes. Ce bill est tout à fait imaginaire, et aurait été impossible

Elle voudrait faire passer aux Chambres un bill qui le rappelât et lui permît de revenir en Angleterre.

Elle compte sur Lady Malborough et sur ses partisans pour l'y aider. Et dans le dernier acte, quand celle-ci lui manque, tout tourne contre elle. [f[s] 233 v°] Les subsides sont accordés à Malborough (6), donc la guerre avec la France est continuée. Le bill qui rappelle Edouard est repoussé et il demeure banni.

Bolingbroke alors conseille à la reine d'user de sa prérogative. Elle fait la paix et alors les subsides votés sont inutiles. Elle renverse le ministre actuel, nomme Bolingbroke qui lui promet de faire une majorité pour rappeler son frère — mais qui au fond est enchanté que les Stuart restent dans l'exil, autrement que par lui, et qui se promet de l'y laisser (7).

Qu'elle paraît savante, cette incompréhension totale du fonctionnement de la monarchie constitutionnelle anglaise! Et Scribe d'esquisser les causes et les effets du duel, sous la rubrique de « détails particuliers »:

Masham, sous-lieutenant aux gardes, s'est battu contre un jeune lord qui en contait à Abigaïl (8) — ils se sont rencontrés un soir — se sont défiés — le lord, cousin de [*X* : la Reine] Bolingbroke, a donné un soufflet à Masham qui a tiré l'épée et l'a tué [*X*] : C'est un cousin de la Reine, mais du côté du prince de Danemark. La reine doit punir cette atteinte à sa famille et aux lois — ordre est donné d'arrêter le duelliste, que l'on ne connaît pas, et de le mettre en prison. Bolingbroke va avoir une immense fortune, par héritage de son cousin. C'est un grand effet produit par une petite cause. Bolingbroke, qui est de l'opposition, et tout son [f° 234 r°] parti, ont fait grand bruit de l'affaire — ont demandé justice — on sollicité l'ordre de chercher et d'arrêter le coupable que l'on ne connaît pas. Eloquence superbe du défunt — un débauché à qui cette aventure donne toutes les vertus. On va même jusqu'à parler d'assassinat par ordre de la cour et la reine, effrayée de tous ces bruits (9), signe par l'avis de la Duchesse l'ordre de le chercher et de l'arrêter, et lui remet l'ordre pour l'exécuter.

La Duchesse remet l'ordre à Masham afin qu'il fasse des recherches pour le meurtrier (10), car c'est un crime atroce, infâme... Ce meurtrier, c'est moi, dit Masham... Alors, ce n'est plus qu'une action excusable, pardonnable... Une rencontre... défense légitime. Notre crédit vous sauvera — Que faut-il faire ? — Rien, ne parlez pas et à la première occasion je ferai revenir la Reine... pas maintenant... mais dans quelques jours... et l'on fera entendre raison à la famille, et à Bolingbroke qui ne s'en soucie guère.

Ici, la particularité intéressante, c'est que Scribe ne conçoit qu'à ce point la possibilité de faire de Masham le ressort inconscient qui change la fortune de Bolingbroke. C'est là une trouvaille de premier ordre, car si la victime eût été cousin de la Reine, l'influence de Bolingbroke serait restée infiniment petite par rapport à celle de la Duchesse — éventualité fâcheuse. Les notes continuent :

A la fin du 3[e] acte — furieuse de ce que la reine l'emporte — de ce qu'elle va avoir un rendez-vous [avec Masham] elle donne à

---

selon la constitution — même si la Reine l'avait désiré, ce qui est fort douteux.

(6) Cf. *Le Verre d'Eau* (vers. déf.), V, 3.

(7) Dans la version définitive la Reine se décide à agir de concert avec Bolingbroke moyennant un rendez-vous avec Masham. Il n'est plus question du bill.

(8) Dans la version définitive Abigaïl n'est aimée que de Masham. Originairement elle devait avoir de l'attrait pour Bolingbroke.

(9) Il n'en est pas question dans la version définitive (cf. II, 6).

(10) Cf. IV, 2 (vers. déf.).

Bolingbroke devant toute la cour l'ordre de la reine d'arrêter Masham. Bolingbroke est obligé de le faire pour la reine, pour son parti, et pour lui-même — et l'emmène (11).

[*X :* au 4e acte] le verre d'eau renversé a irrité la reine qui a injurié la Duchesse et l'a renvoyée — ce qu'elle n'aurait jamais osé [f° 234 v°] faire et ce qu'un mouvement de vivacité lui a fait exécuter (12).

La Duchesse furieuse fait arrêter Masham. De plus, elle fait agir sa majorité — les subsides sont accordés. La guerre va recommencer de plus belle. De plus, le bill qui bannit à jamais Charles Edouard va passer. Suite du verre d'eau et de l'affront de la Duchesse.

Le plan détaillé du premier acte (f° 238-245) est rejeté tout de suite : l'acte entier devait avoir lieu dans le magasin du joaillier Tomwood où Abigaïl est employée, et que fréquentent Bolingbroke, Masham et la Duchesse. D'après ce plan Bolingbroke devait s'appliquer tout le long de l'acte à épier Abigaïl, pour savoir si elle est vraiment cousine de la Duchesse. Abigaïl et Masham se méfient de Bolingbroke, croyant qu'il veut séduire la petite bijoutière. Effectivement, il la trouve très attrayante, Abigaïl (à l'acte I sc. 2 de la version définitive, il avoue à Masham qu'autrefois il en était amoureux « pendant huit jours »), mais il flatte sa marotte pour pénétrer ses secrets de famille — secrets dont il se servira dans sa lutte contre la Duchesse — et pour faire d'elle une alliée à sa cause politique en la faisant nommer dame d'honneur de la Reine. Au moyen d'un article de journal annonçant que la Duchesse a honte de ses parents, Bolingbroke obtient qu'elle approuve la nomination d'Abigaïl.

Dans le plan détaillé de l'acte II (f° 245 v°-251 vs) Abigaïl devait expliquer à Bolingbroke qu'elle regrette, mais elle aime ailleurs ; contre son attente, elle n'a point dépité Bolingbroke !

L'acte III devait contenir la scène du verre d'eau.

Le plan original du quatrième et du cinquième actes (f°235-237) comporte un dénouement très différent de la version définitive et très inférieur comparé à elle. En voici un résumé :

Acte IV, sc. 1re. La Reine, Abigaïl. La Reine a peur parce que la Duchesse l'a abandonnée. Abigaïl l'exhorte à écouter les conseils de Bolingbroke.

Sc. 2. Bolingbroke arrive. Rien de ce qu'il dit ne peut amener la Reine à voir le marquis de Torcy (ambassadeur de Louis XIV), parce qu'elle craint pour son frère, Jacques-Edouard. Elle reproche à Bolingbroke l'emprisonnement de Masham, mais il lui assure qu'il a permis à son favori d'échapper. Puis, avant de sortir, la Reine ordonne à Abigaïl de prendre des dispositions pour que Masham vienne au palais à minuit.

Sc. 3. Abigaïl demande à Bolingbroke ce qu'elle doit faire. « Obéissez », conseille-t-il ; mais Abigaïl aimerait mieux mourir que de laisser la Reine seule à seul avec Masham. Bolingbroke demande pourquoi. « C'est mon secret » (13).

---

(11) Cf. la fin du 4e acte (vers. déf.).

(12) « Renversé » sur qui ? Selon l'anecdote de Voltaire (*Siècle de Louis XIV*, ch. XXII) qui a fourni l'idée première de la pièce, c'était « sur la robe de Mme Masham ». Scribe semble hésiter à ce stade, entre la robe d'Abigaïl et celle de la Reine.

(13) Scribe rejeta ces trois scènes en faveur de la première version complète *(M)*, selon laquelle Bolingbroke est déjà au courant des relations entre Abigaïl et Masham.

Sc. 4 (14). Minuit. Masham arrive, ignorant tout à fait les tempêtes émotives qu'il soulève. Abigaïl lui fait savoir que la Reine et la Duchesse l'aiment; Masham proteste de son amour pour Abigaïl, qui lui commande de ne dire au rendez-vous que ce qu'elle lui ordonnera.

Sc. 5 (15). La Reine entre, très gênée, et demande à Abigaïl de rester. « Je ne demande pas mieux », riposte-t-elle. Mais elle est priée bientôt de se retirer. Elle est au désespoir, mais la crise est détournée quand on frappe à la porte. Masham se cache.

Sc. 6 (16). On annonce la Duchesse, suivie de plusieurs membres du parlement. La Duchesse a reçu une lettre signalant la victoire des Français à la bataille de Denain. La Reine s'exclame « O ciel », et la Duchesse, feignant de la croire malade, ouvre la fenêtre pour lui donner de l'air. Elle trouve Masham sur le balcon. Bolingbroke et Abigaïl expliquent impromptu que Masham est prisonnier sur l'honneur. *Masham :* « Tout est perdu! ». *Bolingbroke :* « Tout est gagné! » — car il a la confiance de la Reine.

Acte V (« *bel appartement du palais* »).

Sc. 1 (17). La Reine seule avec Abigaïl, qui tente d'obtenir une audience pour Torcy; mais la Reine ne s'intéresse qu'à Masham, qu'elle va épouser secrètement, avoue-t-elle.

Sc. 2 (18). Bolingbroke leur annonce le bannissement à perpétuité du prince Jacques-Edouard — stratagème de la Duchesse. Mais la Reine a d'autres idées : elle commande à Bolingbroke de tout arranger avec Abigaïl en qui elle place toute sa confiance.

Sc. 3 (19). « Salut à la Reine d'Angleterre! » s'écrient Abigaïl et Bolingbroke, qui se mettent à faire des plans pour la constitution d'un nouveau cabinet et pour un traité avec la France. Le premier article stipulé par Abigaïl, c'est : « Abigaïl épousera Masham »!

Sc. 4 (20). Abigaïl donne à Masham ses instructions pour le rendez-vous critique : « Quoi que la Reine propose, regardez-moi avant de répondre, et ne dites que ce que je vous ordonne de dire ».

Sc. 5. Abigaïl, Masham, Bolingbroke, la Reine. La Reine annonce qu'elle avait eu l'intention de se marier, mais ne l'a plus : Bolingbroke lui a fait connaître le pamphlet diffamant publié par la Duchesse; le parti whig et le parti tory seraient également contre le mariage de la Reine; et de plus, Bolingbroke lui a expliqué, qu'en épousant Masham elle abuserait du dévouement et de la générosité d'Abigaïl. La Reine ordonne, donc, que Masham épouse Abigaïl le jour même, puis qu'il aille passer quelques mois en France jusqu'à ce que le scandale du duel soit oublié.

Sc. 6 (21). La Reine annonce devant la cour entière, la Duchesse, Bolingbroke (maintenant premier ministre) et Abigaïl (la nouvelle

---

(14) Cf. V, 4 *(M)* et V, 7 (vers, déf.).
(15) Cf. V, 5 *(M)* et V, 7 (vers. déf.).
(16) Cf. V, 6 et 7 *(M)* et V, 8 (vers. déf.).
(17) Cf. V, 2 *(M)*.
(18) Cette scène est abandonnée, puisque l'arrestation de Masham suffit pour exciter la colère de la Reine.
(19) Cf. V, 1 *(M)*.
(20) Voir note 15.
(21) Cette fin peu dramatique est abandonnée et remplacée par la situation présentée dans la scène 6 de l'acte IV (Plan), au moment où le plan entier de l'acte V est rejeté.

favorite): le Duc de Malborough sera rappelé, la guerre terminée, le gouvernement changé.

Scribe se rendit compte qu'il avait fait fausse route, qu'il faudrait tout recommencer, les plans détaillés manquant d'intérêt et de force dramatiques. Il écrivit alors les deux premiers actes, qui sont restés presque sans modification dans la version définitive. Mais les trois derniers actes de cette première version complète (*M*) étaient destinés à subir d'autres changements considérables avant de satisfaire leur auteur. En comparant les actes III, IV et V de cette version avec ceux de la version définitive, on est à même de voir le talent dramatique de Scribe à l'œuvre; mais cette étude de genèse dépasse les limites de cet article, et forme la base de l'édition critique qui est en voie de préparation. Ce qui suit constitue un résumé de la reconstitution de ces actes que nous avons établie d'après les pages — tout en désordre — réunies dans le dossier conservé à la Bibliothèque Nationale (N. Acq. Fr. 22482).

On verra par la suite que pour faire la version définitive de l'acte IV, Scribe utilisa une grande partie de la première version du troisième acte (que nous résumons ci-dessous). Cette substitution nécessita la rédaction d'un nouvel acte III, le rejet de l'acte IV original (dont seules quelques scènes furent transposées dans le nouvel acte III, et d'autres dans le cinquième acte refondu). Que voulait faire Scribe en introduisant ces changements ? Simplifier l'intrigue, mettre en valeur le caractère de Bolingbroke et de la Duchesse au prix de Masham, et corser l'action dramatique.

Pour comprendre les pages qui suivent il faudra se reporter au texte définitif du *Verre d'Eau.*

Résumé de l'acte III, première version complète (M).

Sc. 1. Abigaïl essaye de persuader la Reine d'accorder une audience à Torcy, mais en vain. Puis elle lui demande pourquoi elle ne se remarie pas, étant « libre, veuve, belle » ? La Reine répond qu'elle préfère sa liberté à un mariage de convenance. Mais on peut au moins aimer, proteste Abigaïl, cela rend si heureux! La Reine avoue qu'elle aime; sa confidente l'encourage et propose d'arranger un rendez-vous avec son amant mystérieux. La Reine la fait taire : « Le voici! ». C'est Masham.

Une grande partie de cette matière fut utilisée dans la version définitive de l'acte III, sc. 1 — mais selon un ordre différent : la révélation à Abigaïl de l'amour de la Reine pour Masham se trouve remise, dans la version définitive, jusqu'à la fin du troisième acte, où elle a un effet bien plus accentué.

Sc. 2. La même que la fin de l'acte III (vers. déf.). Masham paraît avec « quelques seigneurs et dames de la cour ». « Ah! que viens-je de faire! » dit Abigaïl, tout en voulant courir à Masham et lui parler.

A partir d'ici, Scribe retient l'acte III original, l'incorporant dans la version définitive de l'acte IV : acte III, sc. 4 devient acte IV, sc. 3; acte III, sc. 5 devient acte IV, sc. 4; et ainsi de suite jusqu'à acte III, sc. 9 (la scène du verre d'eau) qui devient acte IV, sc. 8.

Résumé de l'acte IV, première version complète (M).

La majeure partie de l'acte III original ayant été transposée dans la version définitive du quatrième acte, Scribe écrivit un nouvel acte

III — un acte court, qui a pour fonction moins de faire avancer l'action que d'établir avec plus d'ampleur les deux conflits : le carré amoureux (Abigaïl - Masham - la Reine - la Duchesse), et le combat politique (la Duchesse contre Bolingbroke). La matière de l'acte IV original que l'on va lire, sera ou rejetée ou incorporée dans la version définitive du troisième et du cinquième actes.

Sc. 1. La même qu'acte V, sc. 1 (vers. déf.), à part quelques petites différences : dans cette première version le monologue de Bolingbroke est beaucoup plus long, et introduit le sujet d'un pamphlet calomniant la Reine; en voici les dernières lignes :

> [f° 301 v°]
>
> *Bolingbroke.* [...] comme je le disais, voilà un verre d'eau qui va mettre le royaume en feu... tant mieux si l'incendie peut seul les éclairer. En attendant ne négligeons rien pour entretenir l'heureuse haine qui existe déjà entre la bonne Duchesse et sa royale ennemie. Voici un petit pamphlet qui ne peut pas y nuire, et qui vient de paraître, sur l'anecdote d'hier au soir [le verre d'eau renversé]. Mon ami Swift prétend qu'il est d'Addison ou de Congreve. Il y a là pour eux trop de chaleur et de mordante âcreté [*M* p. 277]. Ce doit être la Duchesse elle-même... ou mon ami Swift, qui pour me servir en est bien capable... je l'en récompenserai... je le lui paierai... ce sera le premier bon que je signerai sur la trésorerie! [*Abigaïl entre*].

Or, on voit pourquoi Scribe a supprimé toute allusion au pamphlet dans le texte définitif : ici, les commentaires de Bolingbroke le montrent sous un jour défavorable (il accepterait de payer une attaque contre la Reine qu'il prétend servir) tandis que Scribe veut faire de lui un aventurier sympathique et assez sincère, formant contraste avec la Duchesse antipathique et hypocrite; et plus tard les mentions du pamphlet embrouillent l'intrigue sans augmenter l'hostilité de la Reine envers la Duchesse.

Sc. 2. Identique à acte V, sc. 2 (vers. déf.) jusqu'aux mots prononcés par Abigaïl : « Est-ce que je m'y connais ? ». Puis Abigaïl met Bolingbroke au courant des cinq articles du « traité de réconciliation » proposé par la Duchesse, et que la Reine va signer dans une demi-heure. Colère de Bolingbroke qui lui dit de remettre à la Reine un petit écrit — *Le verre d'eau et le verre d'absynthe* [sic] — « pour lui apprendre comment elle est traitée par son amie intime ». La fin de la scène est la même que V, 2 (vers. déf.).

Scribe a bien fait de rejeter cette scène : les articles d'un traité n'ont pas de place dans une pièce bien faite. On n'a qu'à comparer la version du texte définitif (V, 2) pour se rendre compte des longueurs et de la lourdeur de la première version.

Sc. 3. Bolingbroke persuade à la Reine que la Duchesse aime Masham, et que celle-ci l'a dénoncé (après le duel) parce qu'elle avait deviné qu'il « devait avoir une entrevue mystérieuse » avec une autre femme.

Scribe a partagé cette scène entre III, 6 et V, 3 de la version définitive — ce qui explique pourquoi ces deux scènes se ressemblent; dans l'une et l'autre Bolingbroke a pour tâche de persuader à la Reine que la Duchesse est amoureuse de Masham.

Sc. 4. Devient V, 4 (vers. déf.).

Sc. 5. Devient V, 5 (vers. déf), mais dans cette version la scène termine d'une manière différente :

[f° 291 r°]

La Reine (gagnant la porte du fond à droite). A ce soir.
Bolingbroke (gagnant la porte du fond à gauche). A ce soir... moi à onze heures!... Masham à minuit... ici.
La Reine. A minuit. J'y serai. *(Elle sort, ainsi que Bolingbroke).*
Sc. 6. La Duchesse (paraît pâle et tremblante, s'appuyant sur la porte du cabinet à droite qu'elle entr'ouvre). Et moi aussi... j'y serai! dussé-je aux yeux de tous déshonorer la Reine *(La toile tombe).*

Fin du 4e acte

D'après *M* et *CF*, qui ne sont pas conformes à cet égard au texte publié, l'on voit qu'à la première représentation (au moins) V, 5 se termina d'une façon semblable :

[*M* p. 304]

Bolingbroke (s'éloignant). Masham sera ici... avant onze heures [*M* p. 305]
La Reine (remontant avec lui le théâtre). J'y serai.
La Duchesse (pâle et tremblante, en entr'ouvrant la porte du cabinet à droite). Et moi aussi!

Dans la version publiée, on ne sait trop si, en effet, la Duchesse a surpris la conversation relative à l'entrevue à 11 heures avec Masham; ce n'est que plus tard (V, 8), quand elle se met à le chercher, que l'on se rend compte qu'elle a tout entendu. Bref, Scribe a sacrifié l'effet plutôt mélodramatique de ces fins d'acte originales pour s'appuyer sur l'élément du suspens.

Résumé de l'acte V, première version complète (M).

La première version du dernier acte commença par quatre scènes rejetées par la suite parce que Scribe voulait omettre toute allusion au pamphlet, réduire la matière politique, et rendre moins important le rôle de Masham.

Sc. 1. La Reine laisse à Bolingbroke et à Abigaïl l'élaboration du traité de paix avec la France, et la composition du nouveau gouvernement. Mais Abigaïl insiste pour que le premier article du traité soit : « Abigaïl épousera Masham ». Bolingbroke ne voit que trop bien que la Reine n'approuvera pas cet article — mais tous ses projets à lui dépendent de la signature de la Reine. Comment donc satisfaire les droits amoureux revendiqués par les deux femmes sur Masham ? La Reine ne veut pas signer tout de suite, et elle renvoie Bolingbroke pour causer avec Abigaïl. « Pas un mot », dit-il à Abigaïl « Tout dépend en ce moment de votre silence! ».

La suppression de cette scène témoigne également de l'instinct dramatique de Scribe. Bien que la situation ne manque pas d'intérêt et qu'il n'y ait pas de scène analogue dans la version définitive, le spectacle d'une Reine se jetant, maussadement, d'un fauteuil à l'autre, tandis qu'une Abigaïl aussi impérieuse que la Duchesse met son propre mariage en tête d'un traité entre la France et l'Angleterre... voilà Scribe qui se sert de l'histoire comique comme marchepied pour se hausser au niveau de la comédie historique! Dans la version définitive les détails grotesques sont supprimés, la Reine ramenée au bon sens et Abigaïl à son charme ingénu, la matière politique comprimée en moins de douze lignes. La version originale continue ainsi :

Sc. 2. Le secret que la Reine veut confier à Abigaïl, c'est que le libelle l'a décidée « d'avouer hautement un sentiment honorable et

légitime », et d'épouser Masham qui — croit-elle — l'aime aussi « depuis longtemps et en secret, sans oser le dire ». Abigaïl pleure, prête à se trouver mal, mais elle refuse d'avouer à la Reine la raison de son chagrin. Abigaïl demeure seule à attendre Masham qu'elle doit conduire chez la Reine.

Cette scène renferme un conflit dramatique très humain, et bien ménagé, mais seules quelques lignes en furent retenues dans la version définitive (à la fin de V, 6). Pourquoi Scribe a-t-il supprimé tout le reste ? D'abord parce qu'il rejette le thème du libelle. Puis, la scène eût été trop longue, précédée du dialogue traitant de la Duchesse au début de V, 6 (vers. déf.). En troisième lieu, cette scène donne une note d'émotion que l'on ne trouve pas dans la version définitive, et qui aurait fait fausse note avec l'atmosphère enjouée dont la comédie est pénétrée. C'est sans doute à cause du même désir d'éviter toute émotion de tristesse que Scribe rejeta les deux scènes suivantes :

Sc. 3.

Abigaïl (seule). J'allais me jeter à ses pieds!... j'allais tout lui dire... et une idée m'a arrêtée... je puis me perdre... moi... mais ai-je le droit de ravir à Masham le sort glorieux qui l'attend ?... de détruire toutes ses espérances ? non, non... et s'il l'aime! ce qui est bien mal! mais elle a dit vrai! on ne résiste pas à l'amour d'une grande dame... d'une Reine! [f° 289 v°] et puisque avec des grandeurs et de la fortune il peut être heureux sans moi... je ne dois pas m'opposer à son bonheur. Je ne dirai à personne que je l'aimais, que j'en ai été aimée. Je le laisserai être Roi... mais par exemple, je partirai, je ne resterai pas ici à la cour... ce serait impossible. Je peux sacrifier mon amour, mais non pas le vendre. Et je rendrai à la Reine, ses titres, ses honneurs, ses bienfaits! Je ne veux rien d'elle, ni de lui — l'ingrat! Je l'aimais tant!... je croyais tellement à son amour, à ses promesses... ah!... je suis folle... j'y crois toujours... il me semble impossible qu'il m'oublie, [f° 290A r°] qu'il me trahisse... qu'il vienne à ce rendez-vous. Et malgré ce qu'a dit la Reine... je doute encore!... *(poussant un cri).* Ah! je ne peux plus!... *(Masham entre).*

Scribe rejette complètement ce monologue, et de la scène suivante il ne reste que dix courtes répliques (V, 7, vers. déf.). Cette suppression est fort regrettable au point de vue de la caractérisation, et confirme le jugement de Sarcey, à savoir, que d'entre les trois forces qui gouvernent la vie — caractère, passions, et circonstances — Scribe choisissait toujours, de propos délibéré, d'accentuer la dernière (22). Bien que la version définitive du *Verre d'Eau* puisse nous mener à croire que Scribe était incapable de rendre ses personnages ni passionnants, ni passionnés, *L'Ambitieux* et *Une Chaîne* démentent cette conclusion, de même que la scène supprimée qui suit, entre Abigaïl et Masham. On peut bien se demander pourquoi Scribe anime Masham d'une étincelle de vie pour l'éteindre aussitôt, et si complètement que l'on ne voit pas trop pourquoi trois femmes belles et distinguées s'emballent pour lui, sans aucun effort de sa part.

Ceux qui voudront monter le *Verre d'Eau* dans l'avenir pourront contrecarrer cet embourgeoisement du caractère de Masham (et d'Abigaïl aussi, à un moindre degré) en greffant cette scène (et la précédente) sur la fin de l'acte V, sc. 6 de la version définitive ; il n'y faudra qu'un peu d'ingéniosité :

---

(22) F. Sarcey, *Quarante Ans de Théâtre*, t. IV, p. 132.

Sc. 4. Abigaïl, Masham *(entrant par la porte à droite)*
Masham (l'apercevant et courant à elle). Abigaïl, c'est vous!
Abigaïl (froidement). Oui, Monsieur Masham... La Reine désire vous parler.
Masham. C'est ce que vient de me dire Bolingbroke.
Abigaïl. Je vais prévenir Sa Majesté.
Masham. Un instant, de grâce. Qu'est-ce que cela signifie ?... [f° 290A v°].
Abigaïl. L'ignorez-vous donc, Monsieur Masham ?
Masham. Oui, vraiment. En m'annonçant que la Reine désirait m'interroger en secret sur les causes et les circonstances du duel qui me retient prisonnier, Bolingbroke m'a dit :
« Il y a un mystère d'où dépend votre fortune — et la mienne! Mon amitié pour Abigaïl me défend de vous le faire connaître, mais cette amitié me permet, du moins, de vous donner à tous deux un bon conseil. »
Abigaïl (vivement). Lequel ?
Masham. « Quelque question que vous [f° 290B r°] adresse la Reine, a-t-il continué, évitez de lui faire connaître vos sentiments et vos projets sur Abigaïl... ».

Et un tel avis m'a d'autant plus étonné que déjà vous-même m'aviez adressé une pareille défense.
Abigaïl. C'est vrai!...
Masham. Par amour pour vous, j'ai pu m'y soumettre... mais une plus longue obéissance serait lâcheté! Quels que soient les hauts et puissants seigneurs, dont vous croyiez devoir ménager la tendresse... ou la colère... je ne leur dois rien que ma haine et malgré les dangers qui me menacent, je forcerai bien ces rivaux, ces nobles séducteurs, à [f 290B v°] se montrer *(pressant la main d'Abigaïl)* en m'écriant: cette main est à moi, vous me la disputez.
Abigaïl. Que dites-vous ?
Masham. Ce que j'ai dit à Bolingbroke : mon amour pour Abigaïl est noble et pur... j'en suis fier... et le proclamerai dès aujourd'hui, devant Dieu, devant la Reine...
Abigaïl. O ciel!
Masham. Et devant toute sa cour.
Abigaïl. Vous avez dit cela ?
Masham. Ai-je eu tort ?
Abigaïl. Non, Masham... non, c'est [*M*, p. 305] bien... pardonnez-moi!
Masham. Et pourquoi ?
Abigaïl. N'importe! pardonnez-moi toujours!... et qu'a répondu Bolingbroque ?
Masham. Voilà par exemple, ce que je ne puis comprendre — il a secoué la tête d'un air triste et distant [erreur du copiste pour : en disant ?] : c'est dommage!... la partie était belle, elle était gagnée et je vais la perdre! (39). Puis il a ajouté en souriant : ce n'est pas la première fois!... allons!... c'est à recommencer! et alors il m'a serré la main et s'est écrié en me quittant : vous et Abigaïl, faites ce que vous voudrez, ne [*M*, p. 306] songez ni à moi, ni à ma fortune.
Abigaïl. Ah! Bolingbroke est un honnête homme... un ami véritable et l'exemple qu'il me donne, je le suivrai... Ecoutez-moi, Masham... il n'y a pas comme vous le pensez de haut et puissant seigneur, qui m'aime et m'offre sa main — mais vous, Masham, vous êtes aimé d'une grande dame... de la première de ce royaume, de la Reine!...
Masham (hors de lui). Moi! dites-vous ? Moi — il serait possible ?
Abigaïl. Attendez, attendez... ne vous laissez pas surprendre [ici, il manque une ou deux pages du manuscrit. Il semble qu'Abigaïl propose à Masham d'épouser la Reine, mais il trouve l'offre peu désirable, et ne saurait croire...] [*M* p. 309]... que m'aimant encore, vous l'eussiez accepté... savez-vous ce que j'aurais dit de celle qui eût fait un pareil marché ? j'aurais dit : c'est une infâme!...
Abigaïl. O ciel!
Masham. Que diriez-vous donc de moi... d'un officier, d'un gentilhomme, qui pouvant attendre son sort de ses talents ou de son épée se ferait acheter par une Reine, se vendrait corps et âme à prix d'or et sans amour! que dis-je ?... avec un autre amour dans le cœur... et vous qui voulez vous immoler à ma gloire et à mon bonheur, les croyez-vous possibles dans une [*M* p. 310] pareille union ? Non pas que le rang suprême n'ait de quoi flatter d'ambitieux désirs, et roi par la naissance

ou la conquête, je conçois que le pouvoir puisse enivrer; mais mari d'une Reine, c'est-à-dire son premier esclave, n'avoir de valeur que par elle, et sans puissance, comme sans dignité, se tenir debout près d'un trône où l'on n'a pas le droit de s'asseoir — n'être ni roi d'Angleterre, ni citoyen anglais... exilé des affaires, des dangers et même des combats... vivre relégué à la cour, ou plutôt dans le harem... y a-t-il de quoi s'enorgueillir ? Est-ce la peine d'être [*M* p. 311] lâche, d'être ingrat, d'être infâme... de trahir ses serments ?... non, crois-moi Abigaïl, j'aime mieux être libre et Roi dans mon ménage, et fier de mon sort, content de mon destin, quel qu'il soit, partager avec toi le pouvoir, le bonheur, et les peines... maintenant prononce... mon choix est fait...
Abigaïl. Et le mien aussi... je suivrai votre sort! Mais dans ce moment, je ne puis vous dire quels intérêts s'agitent autour de nous... et quelles destinées nous tenons dans nos mains! Vous ne le croiriez pas! Qu'il vous suffise de savoir que moi, la pauvre Abigaïl, j'ai pour quelques instants [*M* p. 312] succédé à la Duchesse.
Masham. Que dites-vous ?
Abigaïl. Favorite de la Reine — surintendante de la maison, par l'amitié, par le dévouement de Bolingbroke.
Masham. Est-ce possible ?
Abigaïl. Nous ne pouvons, quand il s'immolait pour nous renverser l'édifice de sa grandeur... l'empêcher d'arriver au ministère — le perdre, lui, ses amis et son parti ?
Masham. Non, sans doute, mais que faire alors ?
Abigaïl. M'obéir encore pendant [*M* p. 313] quelque temps.
Masham. Ah! Toujours!
Abigaïl. La Reine va venir... que vos yeux fixés sans cesse sur les miens suivent ou devinent mes ordres... et prêts à nous perdre... s'il le faut... tâchons, s'il est possible... sans rien compromettre, de servir Bolingbroke... jusqu'à demain, dit-il... sa fortune serait sauvée... et alors qu'importerait la nôtre!
Masham. Que vous avez raison... mais comment ?
Abigaïl. Silence!... voici la Reine!

Sc. 5. Masham a l'air fort gêné, et la Reine croit que sa confusion est due à la présence d'Abigaïl. Elle est sur le point de l'éloigner, quand la Duchesse arrive, accompagnée de la Cour.

La situation est la même maintenant que dans la dernière scène de la version définitive. Nous voyons que Scribe a déjà remplacé le dénouement très relâché du Plan (selon lequel la Reine consent volontairement au mariage d'Abigaïl avec Masham) par l'heureux stratagème de Bolingbroke. Cependant, un machinateur d'intrigues dramatiques moins habile que Scribe aurait pu achever très facilement la version définitive sans concevoir ce coup final qui, grâce à la présence d'esprit de Bolingbroke, donne Masham à Abigaïl contre la volonté de ses *deux* rivales. Si, quand il n'en était qu'à la version complète originale (*M*), Scribe avait laissé Masham avouer à la Reine son amour pour Abigaïl à l'acte V, sc. 4, malgré les efforts de celle-ci pour l'empêcher, la Reine aurait toujours pu agir de sa propre initiative pour renoncer, par bonté, à la main de Masham (comme elle le fait à l'acte V, sc. 5 du Plan).

Il ne faut donc pas prendre ce dénouement perfectionné pour inévitable, comme s'il était le seul possible après la suppression du thème du libelle, car il fut conçu *avant* cette suppression. De cette façon Scribe évitait un dénouement qui :

a) ne fût pas précipité par la Duchesse — qui, dans le Plan, disparaît complètement dès la fin du quatrième acte;

b) eût pour cause une volte-face sentimentale de la part de la Reine.

Voilà donc la méthode de composition que Scribe a employé afin

de nous persuader que tout s'est passé « grâce à un verre d'eau ». Pour atteindre l'effet dramatique voulu, il a sacrifié des qualités bien autrement importantes au point de vue littéraire : vérité historique (mais pas plus que Hugo, Dumas et Vigny), poésie, profondeur philosophique, commentaire social (23). La vogue dont il a joui de son vivant (au désespoir de son rival Gérard de Nerval) n'est égalée aujourd'hui que par le souverain mépris dans lequel il est tenu, surtout de la part de ceux qui tout d'une haleine excusent à Hugo, en faveur de ses dons de poète, ses grosses inexactitudes (*Marie Tudor!*), son emphase, sa superficialité psychologique, et son sens déplorable de la forme dramatique (surtout dans *Hernani*).

Mais pour être juste, ne convient-il pas d'avouer -- à la lumière de la genèse du *Verre d'Eau,* qui a connu un si grand succès (encore plus en Russie qu'en France) — qu'il ne répugnait pas à Scribe de mettre un soin infini à perfectionner ce qu'il considérait de bonne foi comme l'aspect le plus important d'une pièce de théâtre : la technique de la construction.

COLIN DUCKWORTH.

---

(23) On a souvent reproché à Scribe de manquer de sérieux. Mais l'expérience de *La Calomnie* lui avait appris une leçon, comme on le voit dans son journal (qu'il intitule *Fortune d'un homme de lettres,* Bibliothèque Nationale, N.A.F. 22573. Inédit). A la fin de 1839 il écrit :

> « *La Calomnie*... mon meilleur ouvrage, sans contredit, si j'en crois mes amis et ma conscience à moi, ma conscience littéraire. Je viens de la lire au Théâtre Français — elle a obtenu un succès d'enthousiasme. Nous en attendons tous pour l'année prochaine un triomphe éclatant... et ce sera peut-être une lourde chute ou, grâce à mes amis les journaux, une demi-victoire dont ils feront une déroute. »

Mais les attaques étaient plus insidieuses qu'il ne les avait pu imaginer. A la fin de 1840, il rapporte :

> « *La Calomnie* n'a eu qu'un succès pâle et ordinaire : et cependant c'était une comédie de mœurs et de caractère, une comédie du temps présent et celles-là sont difficiles, enfin c'était un bel et grand ouvrage. Les journaux l'ont accablé, on a cru leur arrêt, on n'a pas daigné me juger, on n'a pas daigné même aller me voir et m'entendre. O béotiens, vous ne valez pas la peine que l'on travaille pour vous en conscience. J'avais raison quand je vous donnais des vaudevilles qui avaient l'air de comédies, c'est tout ce que votre complexion littéraire vous permet de comprendre et de supporter. Je suis revenu alors à la comédie de genre — j'ai donné le *Verre d'Eau* qui a eu un succès immense, le plus grand que j'aie encore obtenu aux français, car presque tout le monde a été d'accord sur le mérite de l'ouvrage excepté un ou deux journaux qui en m'attaquant avec leurs injures ordinaires ne m'ont pas fait de mal, au contraire, ils ont prouvé que chez eux c'était habitude et non justice... »

UN PERSONNAGE OUBLIÉ

FANCHON LA VIELLEUSE

« Aux montagnes de la Savoie,
Je naquis de pauvres parents. »



Phot. Jeanne Rogeon

(Coll. particulière)

Parmi les types populaires du début du XIX[e] siècle qui firent fortune au théâtre, nous avons signalé Fanchon-la-Vielleuse, dont un burin de Saint-Aubin a fixé les traits char-

mants (1). Cette jolie savoyarde, coqueluche du Boulevard, a réellement existé. Elle fit, dit-on, fortune, tout en conservant son honneur intact ; et elle veilla même sur celui de plus d'une jeune fille dont elle assura amour, bonheur et argent.

C'est du moins ce qu'affirment les divers auteurs de vaudevilles ou de mélodrames qui portèrent le personnage à la scène (2).

La *Fanchon*, de Bouilly et J. Pain, créée au Vaudeville de la rue de Chartres en janvier 1803, fit la réputation (et demeura un des grands succès) de la belle Mme Belmont. De l'immense popularité qu'eut alors ce personnage, une de nos auditrices, qui veut demeurer anonyme, nous adresse un témoignage bien charmant : la photographie d'une pendule d'époque (biscuit et bronze, de la maison de Nast, spécialisée dans les pendules à sujet) conservée dans sa famille depuis plus d'un siècle et demi, avec le livret de la pièce de Bouilly et Pain.

Je renonce à vous raconter le sujet du vaudeville de Bouilly et Pain, encore qu'il soit très caractéristique du goût d'une époque où, comme le dit le critique Geoffroy (3) « les nobles sentiments et en particulier la vertu de charité ont envahi tous les théâtres, de telle sorte que, si l'art dramatique était vraiment une école des mœurs, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus de pauvres ». L'honnête critique de l'an XI de la République conclut ainsi : « Ce vaudeville a quelque chose de romanesque et de merveilleux qui plaît au vulgaire... L'actrice chargée du rôle de Fanchon attire tous les regards ; c'est elle qui fait le succès. MM. Pain et Bouilly ont trouvé dans Mlle Belmont un charmant associé ; c'est le troisième des auteurs de la pièce et peut-être le meilleur ».

L. Ch.

---

(1) Emission « Prestige du Théâtre » : Le Théâtre comique au 19e siècle. (Mars-Juillet 1959).

(2) Outre Bouilly et J. Pain, signalons : Aude et Servières *(Fanchon la vielleuse de retour dans ses montagnes*, 3 actes, Fages, an XII) ; Chaussier *(La Vielleuse du Boulevard*, mélodrame en 3 actes, Canavanagh, an XII) ; Bonel et Jore fils *(Les Trois Fanchon*, folie-vaudeville en un acte mêlé de danse, 1803) ; Louis Ponet *(Fanchon toute seule*, vaudeville en un acte, Th. de la Cité, 6 frimaire an XII). Et il y en eut assurément bien d'autres.

(3) *Cours de Littérature Dramatique*, t. V. 1820.

EXPOSITIONS

Le Théâtre et la Danse en France XVIIe, XVIIIe siècles

Exposition au Cabinet des Dessins

La XXIIe exposition temporaire du Cabinet des Dessins vient de clore ses portes. Durant quelques mois, Mme Bouchot-Saupique a offert à la délectation des amateurs du Théâtre et de la Danse, une centaine des plus beaux dessins du XVIIe et du XVIIIe siècles conservés dans les collections du Louvre. Le catalogue, élaboré par Mlle Roseline Bacou, — l'exégète sensible de l'œuvre d'Odilon Redon — et Mme Prache, assistantes du Cabinet des Dessins, nous paraît un modèle du genre. Il fournit un instrument précieux aux chercheurs par la précision des sources et du pedigree de chaque dessin, la prudence érudite des attributions, la finesse des analyses et des rapprochements. Partant de ses données nous suggérerons d'autres rapprochements, poserons de nouveaux points d'interrogation. Beaucoup des œuvres exposées, déjà célèbres par la reproduction, reprenaient dans la « fleur » de l'original, et le chatoiement coloré, une vie nouvelle faisant rebondir quelques problèmes « pendants » de l'histoire des formes plastiques ou du théâtre.

Les fêtes de Cour, dont nous signalions récemment l'actualité dans la recherche (1) offraient certains aspects de leur mouvance, mais aussi la confirmation de la constance des thèmes — imputable souvent à des réemplois matériels. Nous songeons notamment au rôle permanent de l'exotisme; à l'allégorie des cortèges de chars, etc...

Une exposition comme celle-ci, pour délectable qu'elle soit, soulève aussi les exigences de l'historien qui compare et rapproche, faisant appel non sans danger, à la mémoire visuelle; elle nous confirme dans la certitude que certains problèmes scénographiques n'auront de chance de s'éclairer, de se résoudre, que par la juxtaposition momentanée d'œuvres dispersées au hasard des différentes collections. La photographie ou le microfilm sont d'une confrontation souvent insuffisante.

Ainsi les 91 feuillets d'un étonnant recueil exposé, provenant de la collection Mariette, cet album de Daniel Rabel (1578-1637) qui contient ses dessins aquarellés, aux rehauts d'or et d'argent, pour les « Ballets à entrées » montés au Louvre sous l'inspiration du duc de Nemours, demandent divers rapprochements (2).

---

(1) R. H. T., II, 1959, « Du Mythe Platonicien aux Fêtes de la Renaissance ».

(2) Nous nous proposons de consacrer une étude spéciale, ultérieurement, au Recueil de Daniel Rabel.

Relatives au ballet bouffon des *Fées des Forêts de Saint-Germain* (11 février 1625), à celui plus exotique de la *Douairière de Billebahaut* (février 1626) et au ballet fantômatique du *Château de Bicêtre* (mars 1632), ces aquarelles appellent d'abord les dessins plus frustes conservés au Cabinet des Estampes de la Nationale dans la collection Fevret de Fontette (Recueil 9 b3), mais aussi des dessins de costumes, non identifiés, du recueil de la collection Rothschild au département des Ms. de la Bibliothèque Nationale. Enfin, au-delà des frontières, les albums de la Bibliothèque Nationale de Turin, relatifs aux Ballets montés par le Comte d'Aglié, fournisseur fécond de la Cour de Savoie, s'apparentent, par leur style satirique, exotique et burlesque, au goût en honneur à la Cour de Louis XIII. On sait qu'en 1631, le prince cardinal Maurice de Savoie, fit représenter à Paris le *Ballet des Montagnards* inventé par d'Aglié, venu en France à cette occasion. L'art de Daniel Rabel, celui du Comte d'Aglié, dans la liberté, la fantaisie et la grâce de l'invention, accusent des affinités, et fournissent un exemple de rencontre élective, de contamination possible d'une cour à l'autre.

On aimerait par la confrontation des œuvres, préciser les échanges. Dans quelle mesure l'influence italienne, si vivace pour le Ballet, a-t-elle pu jouer ici ? et avec quelle réciprocité ? (3).

Claude Deruet (1588-1650) avec son *Triomphe d'Anne d'Autriche* d'un élégant graphisme (dessin, dont le complément est au Musée de Drottningholm, publié par M. Pariset en 1934, identifié par M. B. Dahlbaek en 1953) nous faisait pénétrer dans le monde féerique des Entrées Solennelles. Formé par Bellange à la Cour de Nancy et nommé directeur des Fêtes, à son retour d'Italie, en 1619, Deruet perpétue aussi l'acuité d'un Antoine Caron, et la tradition des cortèges triomphaux où fraternisent l'allégorie classique et l'exotisme. Il recrée dans cette esquisse d'un des tableaux des *Quatre Eléments* (Musée d'Orléans) commandés par Richelieu pour sa demeure du Poitou, le déroulement vivant de ces longs cortèges de cavaliers et de chars escortés d'éléphants, d'autruches et de bêtes sauvages, que son imagination destinait à une entrée du Duc, projet resté sans lendemain.

Pour Nancy encore, et destiné aux fêtes du *Combat de la Barrière,* 1627, en l'honneur de la duchesse de Chevreuse, ce Char Infernal de Messieurs de Coulonge et Chalabre, en Minos et Rhadamante, dû à la plume de Jacques Callot. Il rappelle le style griffu de son maître Giulio Parigi dans une scène d'Enfer. Deux dessins du lorrain Israël Silvestre (1621-1691) situaient le bal du Roi dans la grande antichambre du Louvre en 1662, d'après Mme Aulanier, et une fête dans la salle de Bal de Fontainebleau décorée par le Primatice. Le thème des Eléments, nous le retrouvions sous la plume spirituelle de Claude Gillot (1673-1722), à côté de scènes endiablées de la comédie italienne qu'illustraient une série de sanguines au dessin nerveux, source d'information précise des « trucs » du théâtre de la Foire. Quatre aquarelles de costumes pour le *ballet des Eléments,* représenté à la Salle des Machines des Tuileries en 1721, montraient le Temps et Plutus dans une gamme de bleu, de rose et de jaune raffinés, alliant la turquerie des turbans à l'envol possible d'un personnage ailé. Ces aquarelles (connues par l'ouvrage de Fischer, sur « les costumes d'Opéra ») nous remettent en mémoire une belle aquarelle anonyme, d'un accent plus vigoureux, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra et représentant quelque génie de la Nature. Etait-elle destinée au même ballet ou à une reprise ?

Le thème du Triomphe à l'antique, délaissant les apothéoses

---

(3) Cf. Les Fêtes de la Renaissance, I, 1956, p. 221 « *Le Comte d'Aglié et le Ballet de la Cour en Italie* », par Gino Tani. La qualité des dessins de Rabel nous semble très supérieure à celle des dessins de d'Aglié.

princières, aboutissait à ce beau lavis en grisaille de David (Don E. Gatteaux, 1873), projet de rideau pour l'Opéra (rue de la Loi, 1793, construit par Louis) et qui représente Le Triomphe du peuple français sur un char. L'Egalité, la Liberté, la Science l'entourent avec l'Art, le Commerce et l'Abondance. Les martyrs de la Liberté porteurs de palmes précédant les tyrans que menace un glaive vengeur.

Les dessins aquarellés de facture et d'inspiration aussi dissemblables, que ceux destinés aux costumes du *Carrousel des Galants Maures* (1685) ou au *Carrousel d'Alexandre* (1686), et d'autre part les douze dessins de « Chimères » plus burlesques et plus libres, vraisemblablement destinés à une mascarade, réunis avec prudence sous la commune dénomination : « Milieu de Jean I Bérain », appellent une confrontation avec de nombreux dessins dispersés de l'atelier de Bérain. Nous pensons aux dessins de la Bibliothèque de l'Opéra, à ceux du Musée de Stockholm, etc... sans parler des projets de décors, non identifiés, des grands recueils des Menus Plaisirs aux Archives Nationales. Seul, le rapprochement des textes des Livrets, des inventaires d'Archives, et des dessins de décors et de costumes, permettra d'une façon générale, de progresser dans la voie de la connaissance et de l'identification. Des étudiants d'histoire de l'Art et du Théâtre en quête de sujets de Diplômes pourraient être orientés, plus nombreux, vers de telles recherches, délicates à conduire. Nous avons tenté naguère d'appliquer cette méthode d'approche dans une étude sur les *Indes Galantes* (4). Les efforts de reconstitution, sur la scène moderne, des œuvres du passé devraient tenir compte du libéralisme harmonieux qui présidait au choix des costumes dans les spectacles du XVII[e] et du XVIII[e] siècles. Nous notons à propos du *Carrousel d'Alexandre,* qui se singularisait par la participation des dames de la Cour, en Amazones, l'audacieuse variété de style. « Chacun des chevaliers et des dames s'était habillé à sa fantaisie, les uns à l'antique, les autres à la moderne, les uns à l'étrangère, les autres à la française... cela fit une admirable diversité dans ce magnifique spectacle (5).

Le rapprochement au sein même de l'Exposition, de trois ou quatre grands dessins aquarellés de C. N. Cochin fils (1715-90), dessins célèbres par la gravure (Cochin Père), et relatifs aux fêtes du mariage du Dauphin avec l'Infante d'Espagne, données à Versailles en 1745, nous a paru d'un grand enseignement. Le premier est un projet, en coupe, pour la salle de spectacle élevée, dans le Manège de la Grande Ecurie, par S. A. Slodz qui collabora avec C. N. Cochin fils. Le second dessin donne le cadre réalisé pour la représentation de la « Princesse de Navarre », pièce allégorique de Voltaire et Rameau, célébrant la réunion de la France et de l'Espagne, devant le roi et la reine entourés de la Cour (23 février 1745). On y peut noter un changement dans les colonnes de l'avant-scène, l'ajout de moulures et de cartouches dans les parties hautes de la salle. Puis un troisième lavis, relatif au Bal paré du 24 février, montrait la transformation, en 16 heures, de la même salle, faisant disparaître loges, balcons et scène pour leur substituer niches, statues et appliques. Les grands lustres de cristal suspendus à de longs cordons (comme déjà au Louvre en 1660), eux, demeuraient. On pouvait noter aussi la survivance d'un motif décoratif, cher à Bérain, le palmier, scandant toujours l'élévation latérale.

Un autre dessin de C. N. Cochin, daté aussi de 1745, illustrait le bal masqué donné par le Roi dans la Galerie des Glaces; document intéressant pour l'histoire du costume de fantaisie et de l'exotisme, où des Turcs aux têtes volumineuses voisinent avec les bergers d'Arcadie et des personnages métamorphosés en ifs taillés.

---

(4) R. H. T., IV, 1953.

(5) Marquis de Sourches, *Mémoires secrets inédits*. Paris, édit, 1836, t. II.

Non moins célèbre, le *Couronnement de Voltaire* à la Comédie-Française, transposé, avec liberté, par la plume fine de Gabriel J. de Saint-Aubin, en avril 1778 (sixième représentation d'*Irène*), se juxtaposait à une petite esquisse du même sujet (acquis par le Louvre en 1941, avec un album de 108 pages) qui montrait le côté opposé du théâtre, avec la suppression des loges d'avant-scène. Citons encore de Saint Aubin, un dessin rehaussé de la rotonde du Colisée, de si brève existence (1769-71) où se déroulèrent des fêtes brillantes.

Un petit lavis vaporeux (donné à J. N. Servandoni), représentait moins une scène de théâtre qu'une danse dans un parc au son d'instruments à cordes. Le mystère persiste autour des décors de Servandoni.

Devant quelques dessins de décors, au graphisme frisé, repris à Ferdinando Bibiena et rendus à Giuseppe, nous évoquions le souvenir de Juvarra.

L'architecture théâtrale proprement dite, était représentée par trois projets de Francesco Bibiena pour l'Opéra de Nancy, 1708, qui fut démembré en 1738.

Le Louvre, la collection A. Jacquot, et le Musée Artiga de Lisbonne se partagent les projets. Le proscenium, le fond de la salle avec la grande loge ducale et le bas côté, ici exposés, affirmaient un baroque grandiose pacifié par l'influence du classicisme français mais allié aussi à un subtil raffinement de détail (6).

De Charles de Wailly (1729-1798), un dessin néo-classique donnait la vue perspective sévère de l'Escalier et du Hall d'Entrée, à colonnes doriques et figures de thermes, conçus pour la nouvelle salle de la Comédie-Française, qu'il édifia avec Peyre en 1779-82. Théâtre plusieurs fois détruit et refait dans le même esprit; Odéon d'hier devenu Théâtre de France.

Les feux d'artifice étaient illustrés par un dessin charmant d'Augustin de Saint Aubin, frère de Gabriel, pris lors d'un bal à Saint Cloud chez Griel, le portier du château qui organisait des fêtes, vers 1752.

Un lavis de Radel faisait revivre le feu d'artifice tiré à Soissons, en 1771, pour Madame la Dauphine. Un curieux album de 13 dessins, rehaussés d'aquarelle, sur double feuille, concernait le feu d'artifice tiré à Versailles, le 15 mai 1771, par Torre, Morel et Seguin, pour le mariage du Comte de Provence. Un texte en accompagne les planches, qui nous instruit sur la variété de « marrons », « bombettes lumineuses » et « globes » qui devaient s'ouvrir pour représenter les portraits de Sa Majesté et de la famille royale.

Watteau dépasse de trop haut, l'histoire documentaire du théâtre, pour nous retenir ici avec ses portraits de musiciens, ses études de danseurs où le style fait oublier le sujet. Parmi les portraits d'artistes nous citerons une sanguine, étude pour le tableau (en 4 exemplaires) de la Camargo dansant, par Nicolas Lancret. Elle apparaît en pleine gloire, vers 1730, première danseuse de l'Opéra; une longue robe découvre à peine ses pieds. Elle excellait dans les jetés battus et l'entrechat, La Sallé, qui l'avait précédée, l'emportant pour l' « élévation » pré-romantique.

Une étude d'expression de Greuze, montrait l'influence de certains moyens empruntés à l'art dramatique, sur l'art du peintre, selon les théories de Diderot. Un autre exemple en était fourni par les études du peintre néo-classique Pierre Narcisse Guérin (1774-1883) pour Andromaque. Nous voyions ainsi la continuité de l'influence du théâtre sur

---

(6) Cf. Pariset, Urbanisme et Architecture 1954. Francesco Bibiena est aussi l'auteur de l'Opéra de Vienne détruit en 1747, du théâtre philarmonique de Vérone, brûlé en 1749.

Claude Deruet (1588-1660) : Triomphe d'Anne d'Autriche
Cortège où l'allégorie classique et l'exotisme fraternisent

(Dessin à la plume. Cabinet des Dessins du Louvre R. F. 24.231)



J. L. David (1748-1825) : Triomphe du Peuple français
Projet de rideau pour l'Opéra, rue de la Loi (1793)

(Plume et lavis. Cabinet des Dessins du Louvre R. F. 71)

Daniel Rabel (v. 1578-1637) : Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain (11 février 1625. Grande Salle du Louvre). *Entrée des Esperlucattes*

(Lavis et aquarelles. Cabinet des Dessins du Louvre. Inv. 32.616)

Daniel Rabel (v. 1578-1637) : Ballet de la Douairière de Billebahaut, Ballet-Mascarade (1626, au Louvre), *Entrée du Grand Can*

(Lavis et aquarelle. Cabinet des Dessins du Louvre. Inv. 32.640)

Daniel Rabel (v. 1578-1637) : Ballet de la Douairière de Billebahaut (1626, au Louvre), *Le Grand Ballet*

(Lavis et aquarelle, Cabinet des Dessins du Louvre. Inv. 32.602)

Daniel Rabel (v. 1578-1637) : Ballet du château de Bicêtre (mars 1632, au Louvre), *Entrée des Fantosmes*

(Lavis et aquarelle, Cabinet des Dessins du Louvre. Inv. 32.668)

Milieu de Jean I Bérain (1640-1711), *Costumes de Chimères*

(Plume et aquarelle. Cabinet des dessins du Louvre, Inv. 32 021-26

Francesco Bibiena (1659-1739) : Projet pour l'Opéra de Nancy, 1708-1709
La loge ducale

(Plume et lavis, Cabinet des Dessins du Louvre, Inv. 8.292

la peinture et les arts plastiques, que l'Exposition du XVII[e] siècle, organisée au Petit Palais, avait déjà fait abondamment ressortir. De curieuses caricatures grand format, représentant des personnages comiques de F. André Vincent (1746-1816) l'élève de Vien (Vente Albert Besnard, 1934) nous paraissent à retenir pour leur réalisme audacieux. Lekain, Mlle Mars et sa sœur moins célèbre, étaient évoqués par de fines miniatures. La mémoire des Favart et la naissance de l'Opéra-Comique, l'étaient à leur tour par des sculptures de Gaffieri.

Bilan au total, fort riche, d'une exposition propre à stimuler le zèle du chercheur parmi les vrais amateurs du Théâtre et de la Danse.

HELENE LECLERC.

Exposition Jacques Copeau

Odéon - Théâtre de France (16 Octobre - 2 Novembre)

Jean-Louis Barrault vient d'accueillir à l'Odéon-Théâtre de France, l'exposition Jacques Copeau, organisée par Connaissance du Théâtre et Le Musée Pédagogique, et présentée au Festival de Sarlat l'été dernier.

Maurice Jacquemont en en concevant le plan a voulu faire revivre un homme et une œuvre et il y a parfaitement réussi. Alors que leurs aînés retrouvaient les souvenirs, combien émouvants, d'une grande époque de notre histoire théâtrale, les plus jeunes parmi les visiteurs la découvraient étape par étape, des répétitions d'*Une Femme tuée par la douceur* au Limon (dès avant l'ouverture du Vieux-Colombier et la construction du fameux dispositif fixe) à la dernière réalisation : *Le miracle du Pain Doré* à l'Hospice de Beaune (1943). Chemin faisant, affiches, livres de régie, cahiers de mise en scène, aménagements du dispositif, maquettes de costumes (en petit nombre), photographies, vivants croquis de Berthold Mann, évoquaient les spectacles que présenta le Vieux-Colombier à Paris et à New-York, la confrontation de l'utilisation des deux dispositifs fixes (celui du Garrick Theatre et celui de la rue du Vieux-Colombier) pour une même pièce était des plus intéressantes.

Des textes courts, des citations de Copeau, de collaborateurs et de critiques, soulignaient les images, éclairaient et expliquaient les étapes : 1913-1924 la révolte et le combat, 1924-1929 le refus et le retour aux sources, 1929-1949 la solitude et l'espérance. Nous n'aurions garde d'oublier de citer la maquette construite sur laquelle Copeau préparait ses mises en scène dont il faut espérer qu'elle sera définitivement conservée et exposée en un lieu accessible aux visiteurs.

Un seul regret : les organisateurs ont réuni dans une plaquette de 16 pages des textes de Jean Schumberger, Michel St-Denis, Albert Camus, Roger Martin du Gard, Roger Planchon, Roland Barthes, Sacha Pitoëff, André Barsacq, Jean Dasté et Copeau lui-même; les historiens regretteront que cette plaquette ne contienne pas le catalogue des documents exposés avec indication des collections auxquelles ils appartiennent.

ROSE-MARIE MOUDOUES.

CONFÉRENCES et CONGRÈS

Conférences et entretiens sur le Théâtre

Le Groupe de Recherches Théâtrales composé de membres de l'Université, de la Recherche Scientifique, et d'hommes de théâtre, qui s'était constitué à la suite d'entretiens sur le théâtre moderne organisés à Arras en juin 1957, a poursuivi ses travaux durant la saison 1958-59. En collaboration avec la Direction Littéraire du Théâtre des Nations, il a organisé de novembre à avril, au Théâtre des Nations, une série de conférences bimensuelles sur *le réalisme et la poésie au théâtre,* et sur *les théâtres d'Asie;* du 28 mai au 1er juin, au Centre Culturel de Royaumont, une rencontre sur les *théâtres d'Asie;* le 16 juin, au Théâtre des Nations, une journée d'études sur *les mises en scène françaises de Shakespeare;* enfin du 19 au 22 juin, dans le cadre du Festival d'Angers, des entretiens sur *le théâtre tragique.*

Les conférences sur *le réalisme et la poésie* étaient la suite du cycle d'études sur ce thème entrepris en février 1958 sous forme de conférences au Théâtre des Nations, puis d'entretiens à Arras. Les exposés, dont il ne nous est pas possible de donner le détail dans le cadre de ce compte-rendu, ont permis d'aborder sous des angles nouveaux, à propos de l'œuvre d'auteurs aussi divers que Brecht, Pirandello, Calderon, Lorca, Henry Monnier, les rapports du réalisme et de la poésie comme moyens d'expression, et leur élaboration par l'auteur dramatique et le metteur en scène. L'ensemble de ces travaux sera publié en volume.

Les conférences sur le théâtre en Indonésie, au Japon, au Thibet et en Perse servaient de prélude à une rencontre sur *les théâtres d'Asie* qui eut lieu au Cercle Culturel de Royaumont avec l'appui de la Commission Nationale Française pour l'UNESCO et du Centre Français du Théâtre.

Cette rencontre, dont le but était de réunir les spécialistes européens et asiatiques des théâtres d'Orient présentait un caractère largement international. Elle permit d'établir un dialogue entre des praticiens du théâtre, des historiens, des ethnologues et, grâce à la présence d'historiens des théâtres d'Occident, elle donna lieu à une confrontation des diverses traditions théâtrales. L'aspect musical et chorégraphique qui est un élément essentiel de ces théâtres fut largement étudié et un échange de vues fructueux eut lieu entre musiciens occidentaux et orientaux.

Les théâtres traditionnels des divers pays d'Asie, Inde, Chine, Japon, Indonésie, ainsi que l'évolution qui se manifeste actuellement dans ces arts au contact de l'Occident, furent successivement étudiés par les orateurs, et il est certain que le volume qui rassemblera ces travaux apportera au lecteur, spécialiste, homme de théâtre, ou profane, une vue d'ensemble plus claire du théâtre en Asie, et une documentation très riche.

Il faut noter également que les organisateurs avaient donné une place importante au document visuel et sonore, et que l'ensemble très abondant des films, enregistrements et démonstrations qui furent présentés aux participants ajoutait encore à l'intérêt de la rencontre.

La journée d'étude sur *les mises en scène françaises de Shakespeare* comprenait deux parties. L'après-midi était consacré à une discussion des mises en scène présentées au cours de la saison, et la soirée à des exposés sur les mises en scène d'Antoine, Gémier et Copeau. Après la discussion de l'après-midi un concert d'œuvres anglaises et françaises de la Renaissance fut donné au Foyer du Théâtre avec le concours de la Société de Musique d'Autrefois.

Enfin les entretiens d'Angers sur *le théâtre tragique* n'étaient que la première partie de l'étude entreprise sur ce thème, une deuxième rencontre étant prévue au printemps ou au début de l'été 1960.

Le programme de ces premiers entretiens comportait des communications sur la tragédie antique, à propos de laquelle furent posés les problèmes de l'origine de la tragédie, de ses rapports avec un rituel de sacrifice, et avec la religion traditionnelle. D'autres communications étaient consacrées à la tragédie du salut au Moyen-Age et à la Renaissance et la question fut discutée entre autre de savoir si on peut concevoir une tragédie de la Passion de même qu'il peut y avoir une tragédie du Jugement.

Racine n'était pas oublié dans ce programme et les exposés consacrés à cet auteur donnèrent naissance à un débat sur les problèmes de méthode dans l'étude des œuvres dramatiques, débat qui se poursuivit au cours de la discussion générale. Une étude était également consacrée à Dostoïevski pour mettre en lumière les éléments de tragédie que contient son œuvre romanesque et qui expliquent peut-être le nombre d'adaptations pour le théâtre qui en ont été faites.

Avec ces entretiens le Groupe de Recherches terminait ses travaux pour la saison 1958-1959 et se donnait rendez-vous pour la saison 1959-1960.

M. ODDON.

4e Congrès international des Bibliothèques et Musées des Arts du spectacle

(Varsovie, 13-17 Septembre 1959)

Les premiers travaux de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle avaient consisté à effectuer une enquête sur la composition des fonds de documentation se consacrant partiellement ou en totalité aux arts du spectacle et les résultats de cette enquête paraîtront au début de l'année 1960 en un ouvrage dont la publication a été prise en charge, à Paris, par le Centre National de la Recherche Scientifique.

« *Perspectives ouvertes par la publication des résultats de cette enquête internationale* », tel était le premier thème qui figurait à l'ordre du jour au IVème Congrès. Les ressources considérables amassées dans les bibliothèques et musées des Arts du Spectacle vont enfin être connues et attesteront de la valeur insoupçonnée qu'ils constituent dans le patrimoine culturel des différents pays. Sur le plan pratique, des échanges internationaux pourront être organisés et rendront possible l'organisation d'expositions et de conférences itinérantes ainsi

qu'un échange régulier de documents entre les différents établissements intéressés.

Le second thème du congrès portait sur la valeur documentaire des photographies de théâtre. Sur ce sujet, plusieurs exposés furent lus ou présentés successivement par M. Got (Pologne), Mlle Moudouès (France), illustrés par une exposition organisée par la section théâtrale de l'Institut de l'Art sur le thème : *Rétrospective de la photographie de théâtre en Pologne.* En outre, les délégués russes et français à ce congrès avaient présenté des documents concernant, à la fois, la préparation de spectacles au moyen de photographies et la reconstitution possible desdits spectacles après exécution.

Le troisième thème traité par Mme Hergesic (Yougoslavie) concernait la rédaction d'un règlement des échanges de documents et objets entre bibliothèques et musées des Arts du Spectacle.

Le quatrième thème portait sur la classification et le catalogage des affiches de théâtre. La lecture d'un exposé de M. Batusic (Yougoslavie) fournit l'occasion d'un échange de vues qui permit de mettre au point un code de catalogage et de classification valable de ces documents qui jusqu'à présent, présentaient pour les spécialistes de graves difficultés.

Le cinquième thème fut consacré aux problèmes particuliers propres aux musées de théâtre. La reconnaissance de différenciation indispensable existant entre musées et bibliothèques n'a pas empêché, pour l'unanimité des participants, d'adopter une position très ferme tendant à refuser d'admettre une séparation entre documents de musée et documents de bibliothèque dans l'organisation des établissements existant et surtout dans les projets de création de nouveaux établissements.

Le dernier thème traité fut la documentation cinématographique du théâtre polonais. Un exposé de M. Gawrak (Pologne) et la projection de films documentaires spécialement réalisés par les sections théâtrales et cinématographiques de l'Institut de l'Art de Varsovie permirent de mettre au point d'utiles considérations sur les problèmes posés par la réalisation de tels films documentaires.

Le prochain congrès de la Section aura lieu en 1961 vraisemblablement en Angleterre (1).

A. VEINSTEIN.



(1) Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, 1, rue de Sully, Paris-IVᵉ.

NOS ÉMISSIONS

PRESTIGE DU THÉATRE

LE THEATRE ELIZABETHAIN

Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare

(à partir du 7 octobre)

Maria Casarès : *La Comédienne.*
Jacques Mauclair : *Le Comédien.*
Léon Chancerel : *Sébastien, le secrétaire.*

Christopher Marlowe, « Prince fameux des poètes tragiques » - *La tragique histoire du Docteur Faust* - Du *Juif de Malte* à *Edouard II* - *Edouard II* - De *Massacre à Paris* à *Hero et Leandre* - Thomas Kyd et *Hieronimo ou la Tragédie espagnole* - *Arden de Faversham* - La vie théâtrale à Londres à la fin du XVIe siècle - Ben Jonson : *Every man in his humour* et *Every man out his humour* - *Catilina* - L'histoire de *Volpone.* (à suivre)

Texte de Léon Chancerel.

Ont participé à ces émissions : Claude Confortès, Hubert Deschamps, Daniel Ivernel, Pierre Leproux, François Maistre, François Marié, Pierre Reynal.



Les textes de ces émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre, 98, boul. Kellermann, Paris-13e, tous les jours (samedi et dimanche exceptés) de 14 h à 18 h.

In Memoriam

VITTORIO PODRECCA

La réussite de Vittorio Podrecca est celle d'un homme qui laisse non seulement une réputation mais une œuvre solide.

Il fut le premier à donner aux spectacles de marionnettes une situation égale à celle des plus grands spectacles. Il a révélé au grand public moderne du monde entier qu'ils n'étaient pas qu'un jeu pour enfants.

En 1912 il était journaliste, critique d'art et secrétaire de la Royale Academia Musicale di Santa Cecilia de Rome quand il pressentit tout l'intérêt que l'on pouvait porter aux spectacles de marionnettes et tout l'avenir qui leur était réservé.

Il réunit autour de lui tout ce qu'il peut trouver de meilleur parmi les joueurs italiens de marionnettes traditionnelles, des artistes pour la décoration du théâtre et des poupées, des chanteurs, des musiciens, etc... pour constituer et interpréter le répertoire. Pour son premier spectacle, il présente la Servante Maîtresse de Pergolèze et la Jalousie du Barbouillé de Molière.

De 1913 à 1922 il tourne en Italie : en 1922 il commence son premier tour du monde : c'est d'abord l'Amérique du Sud, puis en 1923 l'Angleterre et les Etats-Unis, en 1924 l'Espagne, 1925 le Mexique, Cuba, etc..., la France, enfin, en 1928. L'accueil fait par Paris à Podrecca et au Théâtre des Piccoli fut formidable. Il lui valut d'être en 1929, décoré de la Légion d'Honneur par François Poncet. La presse d'alors ne tarit pas d'éloges: ma vocation date de cette époque, aussi ce n'est pas sans émotion que je vois disparaître celui qui m'a fait aimer les marionnettes au point de leur consacrer ma vie. Je ne répéterai pas tout ce qui a été dit sur les Piccoli; c'est l'objet d'un livre à écrire.

Mervi Vittorio Podrecca pour ce que vous avez fait. Vous avez été un chef, un animateur, un créateur. Ce fut une dure tâche de conduire à travers le monde pendant plus de 40 ans toute cette troupe de Comédiens de bois avec tous ceux qui les accompagnaient. Je sais que tout ne fut pas facile tous les jours...

1959. Les fils qui vous animaient sont coupés, hélas. Vous n'apparaîtrez plus sur le devant du théâtre, le premier après la représentation pour présenter vos collaborateurs et recueillir, au milieu d'eux, votre part de bravos, mais vous serez toujours, pour nous, présent derrière la toile; vous vous survivrez, les Piccoli de Podrecca sont vivants et vous, votre esprit, votre présence avec eux.

JACQUES CHESNAIS.

JOSEF SKUPA

En 1917, à la fin de la première guerre mondiale, Josef Skupa fonde à Pilsen le premier théâtre professionnel de marionnettes de Tchécoslovaquie. Cette première manifestation d'amour donnée aux théâtres de poupées est immédiatement suivie d'un coup de génie : il crée « Spejbl » et « Hurvinek », deux personnages si ironiques, si amusants que leur réputation dépasse vite les frontières tchèques et qu'ils deviennent universellement célèbres.

Spejbl est un petit bourgeois vaniteux, à l'esprit borné : par une de ces contradictions comme on en voit si souvent dans la vie, son fils « Hurvinek » est espiègle, impertinent, raisonneur. Leurs caractères devaient rendre nos deux héros et leur créateur suspects aux occupants pendant la deuxième guerre mondiale.

Skupa est arrêté par la Gestapo en 1944. Enfermé à la prison de Dresde, il en sort miraculeusement en 1945 à la faveur d'un incendie.

La Tchécoslovaquie libérée, Skupa s'installe à Prague dans la salle de l'Ancienne Petite Opérette. A la tête d'une équipe de jeunes marionnettistes il poursuit son travail de poète. Il est nommé Artiste National honneur qui rejaillit sur toute la profession.

Skupa aura été un merveilleux exemple de travail, de persévérance et de réussite. Sa vie a été bien remplie. Ses poupées lui survivent et continuent à jouer comme si le patron était toujours là. Pourtant il laisse un grand vide difficile à combler, il manque à l'appel de l'amitié.

J. CH.

ALBERT CAMUS

Notre revue était sous presse lorsque nous avons appris la mort accidentelle d'Albert Camus, membre de notre Société. Nous nous associons au deuil qui atteint si douloureusement sa famille, ses amis, les lettres et le théâtre.

Nous tenterons prochainement, ici, d'évoquer Albert Camus, homme de théâtre.

Livres et Revues

Allemagne

Joseph GREGOR. — **Der Schauspielführer,** Band 4, Das Nordamerikanische, nordische und russische Schauspiel. Stuttgart, Hiersemann, 1956, 332 p.

Dans le volume 4 du *Schauspielführer*, la seconde partie (pp. 97 à 212) est consacrée au théâtre scandinave des origines au début du XXe siècle.

Cette série de monographies consacrées chacune à une pièce et encadrées de brèves introductions (une par pays : Danemark, Suède, Finlande, l'Islande est presque totalement oubliée, sauf p. 108, p. 799, il s'agit d'un drame écrit en danois par l'Islandais Johann Sigurjonsson) suscite les mêmes réactions et appelle les mêmes réserves que le volume qui traite du théâtre allemand.

Chaque notice est rédigée avec beaucoup de patience, de soin, d'amour parfois avec un sens réel du théâtre, avec une finesse dans le sentiment, une précision dans le détail qui méritent l'estime la plus complète. On regrettera certaines omissions. Pourquoi ne pas signaler à propos de *Brand* et de *Peer Gynt*, qu'il s'agit là de pamphlets politiques à l'origine (suscités par l'humiliation de 1864, la Guerre des Duchés), et que ces œuvres, simples poèmes dramatiques, n'étaient pas d'abord destinées à la scène ?

Ce qui ne nous satisfait pas toujours, c'est le choix des textes analysés. Au grand Holberg, on ne concède qu'une médiocre attention (3 numéros). Le vaudeville danois est complètement oublié. Pour la Suède, nous regrettons l'absence de Hj. Sœderberg (*Gertind*). Dans l'œuvre de Hj. Bergman, nous aurions choisi tout autrement. Il fallait faire place aux *Pièces pour marionnettes*. En revanche, *Grand'Mère et le Bon Dieu* (n° 814) n'est pas, autant que nous sachions, l'œuvre de Hj. Bergman lui-même, c'est l'adaptation dramatique d'un roman de Hj. Bergman par une tierce personne et il n'a pas signé cette œuvre qui ne figure pas dans ses œuvres complètes. Pourquoi n'avoir pas, au chapitre de la Norvège, fait place au charmant Gunnar Heiberg ?

Au fait, à quelle date s'arrête-t-on ? Le beau drame de Kaj Munk *Ordet* (1928, première œuvre dramatique de l'auteur) est ici examiné et il le mérite. Mais pas une ligne sur Soya, rien sur Kj. Abell qui sont bien aussi importants que Kaj Munk. Puisqu'on fait mention de *Swedenhjelms* (1925), de Hj. Bergman (les *Gants blancs*, dans l'adaptation française jouée naguère par les Pitoëff), pourquoi négliger d'autres œuvres qui sont ses contemporaines, toutes aussi importantes,

en particulier les drames philosophiques de Paer Lagerkvist ? Et pourquoi laisser de côté en Norvège Helge Krog et son théâtre psychologique, Nordahl Grieg et son théâtre doctrinaire ?

Les notices liminaires nous étonnent et nous choquent parfois. Peut-on vraiment dire, comme le fait l'auteur p. 114, que la représentation des *Tisserands* de Hauptmann en 1899 par Harold Morlander (sic) — notons que les fautes d'impression ne sont pas absentes de cet ouvrage, mais ici, il s'agit d'un nom illustre du théâtre suédois ! — introduit le naturalisme sur la scène suédoise ? Matériellement, peut-être, car les Suédois furent bien ingrats envers leur compatriote Strindberg. Mais en 1899, Strindberg avait usé de toutes les possibilités offertes par le naturalisme, il en avait démonté magistralement les mécanismes, il l'avait, pour ainsi dire, transcendé dans la préface à *Mademoiselle Julie* (1888). Il avait déjà écrit la première partie du *Chemin de Damas* (1897-98). Et cette pièce ainsi que le *Songe*, marque, dans l'histoire de notre théâtre occidental, une étape décisive, autrement importante, croyons-nous, que les *Tisserands*, quelle que soit notre admiration pour cet incontestable chef-d'œuvre du théâtre allemand.

MAURICE GRAVIER.

Danemark

Contemporary Danish Plays. — An Antology. Introduction d'Elias BREDSDORFF. Copenhague, Gyldendal, 1955, gr. in 8º, 556 pages.

Cet important recueil contient la traduction intégrale de neuf œuvres dramatiques danoises contemporaines. Sont représentés ici non seulement les « trois grands » du théâtre danois actuel, Kaj Munk avec *Un idéaliste* (la tragédie du roi Hérode), Kjeld Abell avec *La reine en tournée*, Soya avec une des pièces de la tétralogie *Colin-Maillard*, *Le fil et la trame*, mais aussi le protagoniste d'une génération un peu plus ancienne, Sven Clausen avec la *Pomme de Discorde* et les espoirs du théâtre danois avec Knud Sœnderby (*Une femme de trop*), le « théâtre des romanciers » figure avec le *Juge* de H. C. Branner, le théâtre plus léger avec Jens Locher (*Thé pour trois*) et le théâtre d'idées avec Leck Fischer (*Voyage organisé*) enfin le drame psychologique avec *Déraillement* de Karl Schlüter. On pourrait chicanner, bien sûr, et contester certains choix. Personnellement, la grande tragédie historique de Kaj Munk me paraît imposante, elle ne me saisit pas aux viscères. Je suis beaucoup plus impressionné par le *Verbe* (*Ordet*, qui fait en France aussi une belle carrière au cinéma) et par *Amour* (*Kaerlighed*), ouvrage mélodramatique certes, mais qui contient plusieurs scènes d'une grande beauté, drames-confidences mais qui touchent aussi directement le spectateur. De même, Kj. Abell aurait pu être plus avantageusement connu grâce à *Anne Sophie Charlotte*, œuvre contestable techniquement, mais qui aborde un thème capital, le problème de la neutralité scandinave et qui aurait vraiment mérité de figurer dans ce recueil. Soya est bien représenté par le *Fil et la Trame*, encore que les *Fragments d'un motif* me semblent plus convaincants. Une introduction solidement documentée, un peu sèche peut-être, due à l'éminent professeur de littérature danoise à l'Université de Cambridge, E. Bredsdorff, introduit cette anthologie de façon fort pertinente et nous dit l'essentiel de ce qu'il faut savoir sur le théâtre danois d'aujourd'hui et ses principaux artisans. Ainsi le monde anglo-saxon, et, dans le reste de l'Univers,

tout ce qui sait lire l'anglais est en état d'apprécier (autant que faire se peut à travers le voile de la traduction) le théâtre danois des trente dernières années. Il est riche, varié, vivant. Il mérite d'être traduit dans d'autres langues (en particulier en français) et de trouver sur les scènes étrangères une place plus large que celle qui lui est actuellement octroyée.

MAURICE GRAVIER.

France

Carlo GOLDONI. — **Théâtre choisi :** Grabuge à Chioggia - Les rabat-joie, traduction de Henriette Valot - L'Amant Militaire - Les Amoureux - L'Eventail, traduction de Michel ARNAUD ; introduction de Silvio d'AMICO. Paris, Nagell 1956, (Collection UNESCO d'œuvres représentatives - Série Italienne), 379 p.

Cette initiative de l'UNESCO, qui a coïncidé avec le 250e anniversaire de Goldoni, est des plus louables. Brillamment présentées par le regretté Silvio d'Amico, les comédies choisies, peu connues en France, sont, comme se le propose la collection, fort représentatives de l'inspiration diverse de leur auteur. Quel que soit l'intérêt de la préface, on peut toutefois se demander si, destinée à un public censé ignorer le grand vénitien, elle n'aurait pas gagné à être plus didactique, replaçant les comédies dans l'ensemble de la production de l'auteur, et analysant celle-ci en elle-même, et non à travers une thèse personnelle. D'Amico se propose de faire entendre, à travers les différentes interprétations de l'œuvre de Goldoni et de son apport au théâtre italien, la voix du bon sens. Il s'insurge contre les jugements traditionnels d'un Goldoni dont la réforme aurait consisté à tuer la « commedia dell' arte », d'un Goldoni réaliste et moraliste. Il est faux, dit d'Amico, de parler de réalisme à propos d'un auteur « qui n'est pas parti de la vie pour arriver au théâtre », mais vice-versa. « C'est en partant des masques qu'il arrive à la vie »; il les humanise, en puisant dans « sa réalité », qui n'a que faire de la réalité quotidienne. Si on y trouve des reflets de la vie vénitienne, on ne saurait parler de réalisme, puisque « Venise n'est pas une ville réelle; Venise, c'est la fantaisie, c'est un décor de théâtre... ». Loin d'avoir tué la « commedia », ajoute d'Amico, « ...sous les apparences bourgeoises et populaires de ses sujets et de sa manière, il s'est emparé de la commedia quand elle agonisait, et l'a resssuscitée, lui rendant la vie immortelle de la Parole qui est impérissable. Le moralisme de Goldoni est aussi dénué de fondement : « ce n'est pas le cas pour lui de parler d'éthique; tout au plus peut-on parler d'honnêteté, de sagesse bourgeoise ». Goldoni est essentiellement un poète, créateur d'une œuvre au musical déroulement, un « concertatore », dit D'Amico, dont les pièces « ne font pas de bruit, toujours contenues dans la mesure d'un style adorable, même avec sa légère nuance d'affectation, comme dans un cadre de fausse dorure... ». Son but est de faire un pur divertissement, un jeu, dont témoignent les comédies traduites en français : l'Amant Militaire, qui mêle à des personnages réels et humains, des masques traditionnels »; les Innamorati, brillant développement des discours de Perucci autour du thème de la jalousie, « jeu mousseux et tout en surface, plein de grâce indicible » des Baruffe Chiozzotte, jeu encore celui qui se développe autour des quatre bourrus, et, le plus brillant, celui de l'Eventail, « pur enchantement ».

Emporté par sa thèse, d'Amico se contredit quelquefois, et arrive à escamoter des aspects non négligeables de l'œuvre goldonnienne, entre autres celui justement de ses rapports avec son temps et son milieu, dont elle est pourtant l'éclatant témoignage. De le constater ne diminue pourtant en rien Goldoni, puisque ce témoin est doublé, comme le montre si justement d'Amico, d'un homme de théâtre complet, artiste original et conscient. Et c'est, nous semble-t-il, dans ce double aspect, — (que l'on ne saurait séparer) — que réside le génie de Goldoni; son œuvre n'est pas retour en arrière, mais dépassement; continuateur de la commedia certes, mais dans la mesure où il en retrouve la sève première, en transposant en termes de théâtre une réalité extérieure bien vivante. Ainsi pour une pièce comme les « Innamorati », par exemple, dont d'Amico nie la réalité, il nous semble que c'est minimiser Goldoni que de la réduire à un jeu de virtuose, brillant développement de séculaires dialogues; marivaudage au sens positif du terme, ce percutant duel verbal offre en outre l'intérêt dramatique de sa très concrète donnée sociale. La jalousie d'Eugenia paraît d'autant plus insolite à son entourage, qu'elle risque de lui faire perdre un bon parti, à elle, qui n'a pas de dot. Et n'est-ce pas justement le sentiment de la convenance de ce mariage qui y rend la fière Eugenia réfractaire, malgré l'amour qu'elle ressent pour Fulgencio ? d'où sa rebondissante mauvaise humeur, et le besoin qu'elle a de sentir à ses pieds celui à qui les conventions bourgeoises veulent l'asservir. De la même manière le monde n'est pas absent — c'est son mirage qui en fait la base — du développement choral des « Rusteghi ». Et comment ignorer le milieu où vivent les braves bonnes femmes de Chioggia, qui se chamaillent parce qu'elles s'ennuient — dit l'une d'elles — en faisant leur dentelle pour des clients problématiques, tandis que tardent leurs hommes, partis en mer. Sourdine affectée, leur bruyant crêpage de chignon, quand l'auteur note avec une telle verdeur les durs propos de leurs langues bien pendues ? Et le charme de « l'Eventail », fantaisie légère et ailée, ne naît-il pas aussi du pouvoir de recréation par l'artiste de la vie quotidienne d'une petite communauté recluse, et pour cela même sensible au plus banal événement qui la vienne secouer de sa torpeur ?

Le niveau des traductions est inégal. La meilleure, de loin, est la version Arnaud du « Ventaglio », qui franchit avec bonheur le double écueil des traductions de théâtre : fidèle à l'original, le texte français, alerte et rythmé, l'est aussi aux exigences de la scène. Ce n'est pas toujours le cas pour les pièces vénitiennes. Celles-ci posent évidemment un problème de plus, car on est toujours tenté de prendre le vénitien pour un dialecte populaire, par rapport à l'italien, qui ajouterait un charme « exotique » aux comédies de Goldoni. La traductrice, fidèle en cela aux intentions de l'auteur, a traité sa langue avec tous les égards, avec trop d'égards toutefois. En effet, sans rejoindre la thèse selon laquelle Venise n'existe pas, il est indéniable que, par ses tournures synthétiques, ses reprises de phrases, ses interjections expressives, son rythme, le vénitien est une langue parlée par excellence, convenant donc admirablement à des fins théâtrales, et exige une traduction qui en tienne compte. Correcte dans l'ensemble, la traduction Valot est lourde, guindée, et du même coup, souvent inefficace dramatiquement. Cela est particulièrement sensible pour les « Baruffe », dont le caractère populaire se ressent de certaines tournures, incompatibles avec la situation de ses héroïnes.

Nous ne saurions passer sous silence les innombrables fautes de révision qui émaillent le texte, ce qui est regrettable pour un ouvrage si hautement patroné, et, par surcroît, de prix fort élevé, ce qui va contre l'esprit de divulgation qui préside à la collection.

MARLYSE MEYER.

André MAUROIS. — **Les trois Dumas.** Hachette éd. Paris 1957 ; 499 pages, bibliographie, index.

On a déjà beaucoup écrit sur Alexandre Dumas, le père, à commencer par l'auteur de « la Tour de Nesles » lui-même qui s'est copieusement décrit dans ses « Mémoires » avec une verve, un manque de modestie et une impudeur assez exemplaires dont ce livre tire son principal attrait. Le personnage est assurément un des plus célèbres et des plus connus de la littérature française; ses liaisons ébauchées et aussitôt défaites avec des lingères et des actrices, ses bâtards innombrables (quelque cinq cents, disait-il!) qu'il reconnaissait parfois et, plus souvent, qu'il oubliait de reconnaître, son amour de la vie, de l'action, son imagination extravagante, son opulence, sa générosité, sa naïveté, sa vanité, ce sont autant d'aspects d'une existence fracassante et d'un caractère de haute volée difficiles à oublier. L'époque romantique, si on voulait la définir d'un nom, c'est lui d'abord, sinon uniquement.

On comprend qu'il ait été tentant pour M. Maurois d'entreprendre à son tour le récit de cette vie passionnée, en l'encadrant de celles des autres membres illustres de cette famille peu commune : le général de la Révolution et l'auteur de « la Dame aux Camélias ». Ce trio, tout dominé qu'il soit par la haute stature du premier Alexandre, est inséparable. Il vaut mieux parler des Dumas que de Dumas, chacun d'eux éclairant et expliquant l'autre. Ainsi, à travers leurs trois visages épanouis apparaît l'histoire d'un siècle stupide et admirable, une épopée héroïque et romanesque bien faite pour séduire un amateur d'âmes rares.

Le général Dumas plaît par sa franchise, son courage et sa force; c'est déjà un personnage de légende. Ce mulâtre de Saint-Domingue n'était peut-être pas déchiré par les cas de conscience, mais il avait du devoir une idée élevée et rigide qui lui valut, sous la Révolution, de gagner ses galons et, après la campagne d'Egypte, la disgrâce. En ce temps de revirements perpétuels et d'intrigues, il sut être loyal et ferme, dût-il en souffrir. La psychologie à l'emporte-pièce des mousquetaires était la sienne; le fils n'eut qu'à s'inspirer de son exemple fameux. Tous les drames qu'allait écrire Alexandre, ses romans, ont leur origine dans la vie de cet homme simple et honnête qui fut l'ami de Bonaparte avant d'être l'adversaire du Premier Consul, la victime de l'Empereur et qui, après avoir perdu ce qu'il lui restait de santé dans la prison de Brindisi où les Italiens tentèrent de l'empoisonner, alla finir ses jours, caché, méprisé et pauvre, à Villers-Cotterets, auprès d'une femme aimée. Il savait le prix des aventures, de la chance et du hasard, l'inconstance des puissants. Il mourut alors que le futur écrivain n'était encore qu'un tout jeune enfant, mais il n'est pas douteux que celui-ci fut toujours marqué par le souvenir de son père.

On parle de l'imagination impossible d'Alexandre Dumas, mais la vie du général était pleine d'exploits impossibles. Il était Hercule; il était Roland. N'était-il pas capable, en se tenant par les mains aux poutres du plafond de l'écurie, de soulever de terre son cheval en le tenant serré entre ses cuisses ? Un jour qu'il assiégeait les Autrichiens retranchés sur les hauteurs du Mont Cenis, il n'eut d'autre recours, pour faire entrer ses hommes à l'intérieur du fortin ennemi, que de les envoyer par-dessus le mur du retranchement en les prenant par le fond de leurs pantalons. On est dans l'épopée ou dans le roman populaire, on ne sait.

Digne fils d'un si preux paladin, Alexandre ne pouvait pas manquer d'imiter cet exemple vivant. On le voit, pendant les journées révolutionnaires de 1830, aller faire le coup de feu sur les barricades, sans pourtant mettre un frein à son goût des dames qu'il va courtiser et séduire entre deux batailles de rues; on le voir courir seul en calèche

juqu'à Villers-Cotterets pour y faire main basse sur la poudre et les balles de la garnison. Qui lui livre d'ailleurs toutes ses munitions sans broncher, ce qui ne l'empêchera pas de raconter ensuite cette équipée avec force détails propres à faire frémir les auditrices admiratives, tous inventés longtemps après. On le voit, au cours d'une fugue en Méditerranée avec une jeunesse qui lui fera encore connaître les joies très insouciantes de la paternité, découvrir Garibaldi, s'enthousiasmer pour lui, oublier le voyage, la maîtresse et sa future progéniture pour aller conquérir l'Italie avec le grand homme et se faire nommer par lui directeur des antiquités de Pompéi.

D'autres s'essouffleraient à vivre au galop comme il fait. Lui, non! Ni les révolutions, ni les amours, ni les voyages n'arrêtent le train d'enfer de cette existence. Douze heures d'affilée, chaque jour, il écrit; au total, cela fait trois-cent-un volumes où, pêle-mêle, s'empilent romans, drames, comédies, reportages, histoire, archéologie, essais, tragédies en vers et philosophie de mirliton.

Il avait deux louis en poche, quand il était venu tenter sa chance à Paris, ne doutant de personne, encore moins de lui. Quand il meurt, il ne possède toujours que ces deux louis. L'argent lui glissait dans les doigts, le démangeait; il n'en faisait aucun cas. Les autres se chargeaient de le dépenser pour lui s'il n'avait pas le temps de le dépenser seul. A la fin des mois, il emprunte à ses éditeurs — sur les ouvrages qu'il n'a pas encore écrits. Il se fait construire, à Marly, un palais d'un rare mauvais goût (que Balzac admirait fort) où se marient les styles troubadour, mauresque et renaissance. Des gens qu'il n'a jamais vus y viennent dîner à ses frais. Il est entouré de femmes charmantes qui ne lui refusent rien et à qui il donne tout. Ce palais s'appelle Monte-Cristo. Dumas devra finalement vendre Monte-Cristo, avec les meubles, les livres, les tableaux, les voitures, avec un vautour, nommé Jugurtha-Diogène. — Je n'ai pas d'argent. Buvez tous du champagne. Ça vous changera, dit-il à ses huissiers. Exilé à Bruxelles après le coup d'état du prince Napoléon, tandis que ce millionnaire de Hugo vit en avare, compte son argent et met tout le monde à la petite portion, Dumas, lui, commence par acheter des hôtels particuliers qu'il fait transformer à son goût et ouvre sa porte à tout venant.

Le deuxième Alexandre souffre profondément de l'existence menée par ce père prodigue. Il souffre que sa mère, le premier et fugace amour de l'insatiable séducteur, soit abandonnée; il souffre de sa naissance illégitime que ses camarades d'école lui reprochaient; il souffre de ce gaspillage. Il devient renfermé, triste, obsédé par la femme et la chasteté, par la prostitution et l'argent. Il s'éprend de courtisanes anémiques, de princesses russes détraquées; il écrit des drames sociaux et ennuyeux, Son père mort, il veille sur l'argent que celui-ci dilapidait. Il est riche et malheureux; donne, par lettre, des conseils de morale à des jeunes femmes qui le prennent pour directeur de conscience, et, dans la vie, n'arrive pas à se tenir à ses propres préceptes. Il y a en lui quelque chose de douloureux et de terne qui contraste singulièrement avec l'exubérance paternelle. Il se met à penser, à ébaucher une sociologie, La femme doit être esclave, dit-il, de son père d'abord, de son mari ensuite. L'homme qu'elle trompe doit avoir sur elle le droit de mort.

M. Maurois a entrepris une défense, sinon une réhabilitation de cet intellectuel jaunâtre et pingre. On comprend ses raisons. Le fils Dumas avait un cœur tendre et vulnérable. Son œuvre en témoigne; sa vie plus encore et d'une manière souvent attachante. Mais il manque trop de santé. Le père et le grand-père étaient autrement généreux d'eux-mêmes, de leur corps et de leur âme; c'est pourquoi ils garderont toujours, devant les générations, cette jeunesse qui fait tellement défaut à leur descendant. Dans l'histoire comme dans la littérature, c'est cela l'immortalité.

DANIEL BERNET.

Lettres inédites de Georges Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849. Notes et introduction de Thérèse MARIX-SPIRE. Paris 1958, Nouvelles Editions Latines, 320 pages.

En marge de son ouvrage monumental : *Les romantiques et la musique. Le cas George Sand* (Vol. 1er, Nouv. Ed. Lat., Paris 1954), Mme Marix-Spire fait paraître les lettres échangées par deux des femmes les plus intéressantes du XIXe siècle qui furent mêlées à toutes les questions artistiques, sociales, politiques, théâtrales qui agitèrent leur temps. Riches en aperçus de toute nature, l'introduction et les commentaires de Mme Marix-Spire, dont la vaste érudition n'étouffe heureusement pas la chaleureuse sensibilité, permettent, en particulier, d'élucider un des problèmes les plus curieux de l'histoire de l'opéra au déclin de l'époque romantique : pourquoi et comment Pauline Viardot-Garcia, que des autorités incontestables ont sacrée la plus grande cantatrice du XIXe siècle, « est-elle passée à côté de son destin français ? ». Rien de plus favorable, cependant, que les auspices sous lesquels elle débuta : elle avait une voix chaude et grave, « dont la tessiture d'une prodigieuse étendue alliait le plus vigoureux contralto au plus éclatant soprano », une voix comme on n'en avait plus entendu depuis la Falcon; elle possédait une intelligence et une culture de grande classe; enfin, sa naissance et son entourage semblaient devoir lui faciliter la voie : elle était fille du fameux chanteur Manuel Garcia; il l'avait formée lui-même comme il avait formé sa sœur aînée, la Malibran. Femme de Louis Viardot, directeur du Théâtre-Italien, Pauline était l'unique amour de Tourguéniev; Meyerbeer la prônait, George Sand, alors au faîte de sa renommée, la portait aux nues et calquait sur elle Consuelo. Malgré tous ces atouts, Pauline ne put s'imposer à Paris. Il est vrai qu'elle avait un physique ingrat, que, comme celui de Consuelo, transfiguraient le génie et la grâce. Il est vrai que sa haute culture musicale et son intransigeance qui lui faisaient étudier Desdémone ou Rosine dans Rossini, dans Shakespeare et dans Beaumarchais, enchantaient les connaisseurs mais déroutaient le grand public par l'absence d'effets faciles; d'ailleurs, la manière de Pauline Viardot marquait la fin des débordements romantiques. Ces « défauts » ne l'empêchèrent pas de trouver une audience enthousiaste à Londres, à Vienne, à Madrid, à Pétersbourg, où elle connut des ovations frénétiques et des recettes mirobolantes. Cependant, ces tournées étaient une sorte d'exil, car Paris restait récalcitrant. Mme Marix-Spire, maniant avec art un appareil critique énorme, analyse le mystère de cette carrière à demi ratée; elle démêle l'écheveau compliqué de « la foire d'intrigues » qu'étaient les coulisses, l'administration et la presse, si habiles dans la conspiration du silence; elle montre, dans cette cabale, la part des jalousies, des intérêts personnels, et la part de la politique, car il semble que les principaux obstacles à la carrière de l'artiste aient été ses amitiés et alliances républicaines. La fatalité s'acharnait contre elle : lorsque, couverte de lauriers étrangers, elle créa à Paris, en 1859, l'*Orphée* de Gluck, avec un éclat incomparable, forçant enfin l'entrée à l'Opéra, il était trop tard : sa voix avait fléchi dans les cordes hautes. Malgré cela, la cantatrice aurait pu se maintenir, mais elle était trop éprise de la perfection pour accepter une carrière simplement honorable. Bien qu'elle dût vivre jusqu'à 90 ans, Pauline Viardot, à l'âge de 38 ans, se retira de la scène pour s'en tenir à l'enseignement. On appréciera dans cette correspondance entre « deux bonnes femmes de génie », le ton alerte et plaisant, l'esprit étincelant de celles qui furent, l'une pour l'autre, Ninounne et Minounne. Le lecteur trouvera en outre, avec de multiples enseignements, nombre de détails curieux, familiers ou piquants. Enfin, bien des ombres prestigieuses glissent à travers ces pages, dont celle de « ce bon Chopinet ».

NINA GOURFINKEL.

Madeleine HORN-MONVAL. — **Traductions et adaptations françaises du Théâtre étranger.** T. I, **Théâtre Grec antique.** T. II. **Théâtre latin antique - Théâtre latin médiéval.** Paris, Edit. du C. N. R. S., 1958 et 1959, 124 et 114 p.

Nul mieux que Mme Horn-Monval, qui fut pendant tant d'années l'âme du fonds Rondel et la providence des chercheurs, n'était qualifié pour réaliser un ouvrage de cette nature.

L'auteur a relevé dans quelque vingt bibliothèques ou dépôts d'archives, groupant trente-cinq fonds théâtraux, les textes (manuscrits ou imprimés) des traductions et adaptations même les plus lointaines puisque ni les textes de Giraudoux, ni *Electre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar ne sont omis. Le premier volume ne contient pas moins de 2.833 numéros, le deuxième 2.100. Le classement adopté, par auteur et par pièce, complété par un triple index alphabétique (auteurs et œuvres; œuvres par titre de pièce traduite ou adaptée; traducteurs et adaptateurs) est des plus commode pour la consultation d'autant plus que Mme Horn-Monval a joint aux références bibliographiques la cote de la (ou des) bibliothèque où le texte peut être consulté.

Nous sommes en présence d'un travail monumental auquel Mme Horn-Monval a consacré de longues années. Lorsqu'auront été publiés les six volumes suivants (Théâtres italien (1), espagnol et portugais (2), anglais et américain, allemand, flamand, hollandais et scandinave, slave et oriental), critiques, historiens et hommes de théâtre seront dotés d'un très précieux répertoire de la littérature dramatique étrangère traduite ou adaptée en langue française.

LEON CHANCEREL.

---

(1) A paraître en janvier 1960.
(2) A paraître en mars 1960.

Grande-Bretagne

Early English Stages, de Glynne WICKHAM.

Early English Stages constitue une histoire de l'évolution des anciens spectacles dramatiques et de leur mise en scène en Angleterre.

Le premier des deux volumes que comporte cet ouvrage paraît après douze années de recherches. Il s'agit, en l'occurence, de la première tentative sérieuse, depuis la publication, en 1903, de *The mediæval Stage,* de Sir Edmund Chamber, pour dégager le lien qui unit les Théâtres de la Cour et populaires de la période élisabethaine à leurs prédécesseurs du Moyen-Age.

Glynne Wickham, Chef du Département Dramatique de l'Université de Bristol, a fait reculer les limites traditionnelles du *Miracle* et de la *Moralité,* et a exhumé un grand nombre de documents inédits, notamment dans le domaine de l'iconographie.

Son livre sera d'une très grande utilité aussi bien à ceux qui étudient l'histoire sociale qu'aux spécialistes de la littérature dramatique.

Il comprend trois parties : les deux premières consacrées respectivement aux divertissements de plein air et en salle, au Moyen-Age, la dernière traitant de la théorie et de la pratique de l'art dramatique à cette époque.

Le point de départ de la première partie est le drame liturgique issu du culte et intimement mêlé à lui, dans les monastères et les chapelles. Il s'agit de jeux rituels et purement hiératiques de forme et d'inspiration, analogues à ceux que l'on rencontre sur le continent, à la même date.

Puis l'auteur nous fait assister aux tournois qui se situent entre la Conquête Normande et l'Avènement de la dynastie Tudor. Désormais la chevalerie rivalise, dans le domaine du spectacle, avec le Clergé, bien que sur un plan différent. Il ne s'agit pas de théâtre à proprement parler, mais plutôt de spectacles grandioses dont on nous expose les règles et décrit, à la fois avec vie et précision, les acteurs et le public.

Ensuite, le lecteur est convié à une revue détaillée des *Pageant Theatres* ou parades sur tréteaux qui divertiront l'homme de la rue britannique, du règne de Richard II à celui de Jacques Ier. Glynne Wickham a manifestement un faible pour ce genre de spectacle et il s'y attarde avec complaisance, avec un pouvoir de résurrection tel que nous avons vraiment la sensation de participer à ses réjouissances populaires qui font partie du décor quotidien de l'activité des cités médiévales anglaises.

Enfin l'étude des spectacles de plein air se termine par un chapitre très substantiel consacré aux *Miracles* et dont la principale originalité consiste en une chronologie toute nouvelle proposée par l'auteur, pour cette catégorie si particulière de pièces.

La deuxième partie de l'ouvrage s'ouvre par une vue panoramique des théâtres « en salle », de leurs animateurs et de leurs acteurs.

Après, vient l'examen des *Mômeries* et *Déguisements* qui furent si en vogue à l'âge d'or, aux XVe et XVIe siècles, à telle enseigne que le Carnaval actuel fait, en Europe Occidentale, bien piètre figure, en comparaison de ces folles réjouissances où, sous le couvert du masque et du travestissement, la licence la plus effrénée était permise.

Moralités et *Intermèdes* font l'objet du dernier chapitre de cette seconde partie, avec une analyse pénétrante de ces genres typiquement médiévaux et d'une extraordinaire variété d'inspiration et d'expression. Des conceptions neuves sur la question se font jour tout au long de l'étude à laquelle procède l'auteur en la matière.

La troisième partie, plus technique que les précédentes, n'en est pas moins tout aussi vivante. Elle s'attache plus spécialement aux acteurs — amateurs ou professionnels — meneurs de jeux, metteurs en scène et organisateurs des représentations, d'une part, et, d'autre part, aux spectateurs et aux censeurs. Ici encore, on relève avec plaisir un certain nombre de considérations rendant un son neuf et qui nous change agréablement des redites que nous sommes trop souvent habitués à rencontrer dans ce genre d'ouvrages où les auteurs, travaillant sur des documents toujours les mêmes, se recopient les uns les autres et redisent les mêmes choses sous des formes différentes, sans faire vraiment preuve d'originalité. Est-ce à dire que tout soit absolument inédit dans l'ouvrage de Glynne Wickham ?

Assurément non. Toutefois, il n'est pas abusif de déclarer que son livre apporte à l'Histoire du Théâtre médiéval une contribution nouvelle, tant par son inspiration que par l'éclairage qu'il projette sur la scène britannique en ses enfances.

PIERRE SADRON.

Italie

Olga SIGNORELLI. — **Eleonora Duse.** Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1959, 170 pages. — **Eleonora Duse.** Roma, Casini, 1955. 412 pages.

« Fortunata, disperata, fidente ». — Olga Signorelli a mis en exergue de son premier livre sur la Duse ces mots que l'artiste avait demandé de graver sur sa tombe et qui, en un saisissant raccourci, résument cette âme à jamais inquiète. L'auteur, qui a connu de près la Duse pendant les neuf dernières années de sa vie, s'est attachée à la débarrasser de son mythe pour en reconstituer la vraie figure, à la lumière d'une connaissance personnelle approfondie, soutenue par une vaste documentation rigoureusement contrôlée. Pendant des années, Olga Signorelli a prospecté bibliothèques, musées, boutiques d'antiquaires, dépouillé les quotidiens, les revues théâtrales, et surtout les archives privées, celles de Rilke, de Giovanni Papini, d'Angiolo Orvieto, du comte Primoli, des amis intimes de l'artiste tels que les de Bosis, etc... Elle a vérifié les engagements de l'artiste, ses rencontres, ses itinéraires et retrouvé ses portraits les plus rares (« Non era bella, ma era più che bella »). A l'occasion du centenaire récent de la naissance de la Duse, Olga Signorelli a pu ainsi compléter son premier livre par la publication d'un magnifique album où le texte se réduit à un bref commentaire des images. La « passion » de l'artiste et de la femme se déroule ici sur le fond mouvant de cette vie vagabonde, depuis la Chioggia où naquit le grand-père, Luigi, Duse, un des derniers fidèles de *la commedia dell'arte*, depuis Vigevano où, vraie *figlia d'arte*, elle vit le jour dans une auberge, au cours d'une tournée, jusqu'au sinistre hôtel de Pittsburgh où elle rendit son dernier soupir, et son humble tombe à Asolo, en passant par les capitales du monde, sites de sa gloire mais aussi stations de son calvaire. Affiches, programmes, photos ou gravures de théâtres ou de mises en scène, portraits de contemporains, etc..., constituent une importante contribution à l'histoire de l'art théâtral. Ces deux livres sont un précieux acte de fidélité. Le lyrisme y est authentifié par le document et, loin de le craindre, la piété s'appuie sur le savoir.

NINA GOURFINKEL.



Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques,
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.P. — Arbeitsgemeinchaft ür das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K. — Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **R.V.** — Rendez-vous des Théâtres du Monde [Paris],

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New York].
* **Sp.**— Spectacles [Paris].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].
* **T.**— Teatr [Varsovie].
Te. — Teatrul [Bucarest].
* **Th. A.** — Théâtre d'Aujourd'hui [Paris].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
* **T.H.**— Théâtre en Hongrie [Budapest].
* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].
* **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].
* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
Tp.— Teatp [Moscou].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z** — Theater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS *avec la collaboration de :* René Thomas COELE *(France)*, E. A. DUGHERA *(République Argentine)*, France FAUNY-ANDERS *(Etats-Unis)*, Barbara KROL *(Pologne)*, Bartolomé OLSINA *(Espagne)*, la Société Théâtrale Panrusse (U.R.S.S.) *et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* R. BERX *(Belgique)*, Kirsten KIRBOE *(Danemark)*. F. M. WIJKERHELD BISDOM-BRUIJN *(Pays-Bas)*, B. HERGESIC *(Yougoslavie)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1514. *Dictionnaire des contemporains.* T. II, M-Z, N° Spécial du Crapouillot, 1958.

1515. *Essai de bibliographie de G. Courteline.* Quelques ouvrages sur G. Courteline. Biblio, 1958, N° 9.

1516. BATUSIC (Slavko). — *Vojnovic na zagrebackoj pozornici. Kronologija prvih izvedaba njegovih dramskih djela.* 1890-1924. Nasa scena [Novi Sad]. N°s 132-133.

Le répertoire des pièces de Vojnovic représentées au Théâtre de Zagreb, 1890-1924.

1517. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *Teateraarbogen* 1957-58. Copenhague, Gjellerup, 1958, 378 p. ill.

Catalogue du répertoire danois en 1957-58.

1518. MONICAT (Jacques). — *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire Littéraire* (1650-1700). Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

1519. POT (Istvan). — *Pozorisni komadi Iva Vojnovica na budimpestanskim pozornicama.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N°s 132-133.

Le répertoire des pièces de Vojnovic représentées dans les théâtres de Budapest.

1520. RAE (Kenneth), SOUTHERN (Richard). — *Lexique international de termes techniques de théâtre.* Paris-Bruxelles, Elsevier, 1959.

Huit langues : allemand, américain, anglais, espagnol, français, italien, néerlandais, suédois.

1521. TEMERSON (Henri). — *Biographies des principales personnalités françaises décédées au cours de l'année* 1957. Paris, 1959, 182 p.

II

CATALOGUES

1522. *Das Theater in den Ausserenpaïsche Kulturen.* Vienne, Museum für Völkerkunde, 1959.

Catalogue de l'exposition organisée à l'occasion de l'Assemblée plénière de la F.I.R.T. (29 *juin-4 juillet* 1959).

1523. *Bühnen Bilder aus den Jahren* 1945-1958. Berlin, 1959.

Catalogue de l'exposition organisée par la Deutsche Akademie der Künste.

1524. *Le théâtre et la danse en France aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*. Préf. de J. BOUCHOT-SAUPIQUE, Paris, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre.

Catalogue de la XXIIe exposition temporaire, 1959.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

1525. *Iz razgovora v Arrasu*. Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957 N° 10.

Entretiens d'Arras : une discussion relative au rapport de F. KALAN.

1526. *Pensées sur le théâtre*. **Tp.**, 1958, N° 4.

1527. ARAXMANIAN (A.). — *Réflexions d'un dramaturge*. Ibid., 1958, N° 6.

1528. BERNARDELLI (Fr.). — *Generosità del teatro*, **I.D.**, N° 270, 1959.

1529. BERNARD (J. J.). — *Le théâtre art de l'inexprimé*. Spectateur Lyonnais, N° 42, 1958.

1530. CANDONI (Luigi). — *Necessità del nuovo. Spunti per un dibattito*. Ora Zero, I, N° 4.

1531. FADEIEV (A.). — *A propos de la dramaturgie*. **Tp.**, 1958, N° 7.

1532. FAGUET (Emile). — *On the nature of the dramatic emotion*. **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

1533. GHISSELBRECHT (A.). — *Une ruse géniale «l'effet V»* (la distanciation). Cité-Panorama, N° 1, 1959.

1534. GONS (M.). — *L'idéologie en tant que fondement de l'art*. **Tp.**, 1958, N° 8.

Discussion au cours d'un conseil artistique. Rapport de I. ZAVADSKI, *réponses de* E. SMILGUIS, V. PLOUTCHEK, N. MIKHAILOV, N. AKIMOV, E. SIMONOV, D. ALEXIDZÉ.

1535. GRADISNIK (Fedor). — *Nujni personalni in tehnicni problemi nasega gledalisca*. Celjski gledaliski list, 1957/58, N°s 3-4-6.

Les problèmes personnels et techniques de notre théâtre.

1536. HERGESIC (Ivo). — *Za procvat domace dramatike*. Nasa scena [Novi Sad], 1958, N° 131.

Pour la prospérité de la littérature dramatique yougoslave.

1537. KALAN (Filip). — *O stanju gledaliske vede v Jugoslaviji*. Nasa sodobnost, Ljubljana, 1957, N° 12.

Théâtrologie en Yougoslavie : rapport présenté au 2e Congrès d'Histoire du Théâtre, Venise, juillet 1957.

1538. KRALJ (Vladimir). — *Dramaturska razmisljanja iz Pariza*. Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N°s 2-3.

Du Cid *à* La Cantatrice chauve *: la conception et le style du jeu; réflexions d'un dramaturge à Paris.*

1539. KRALJ (Vladimir).— *O evropski gledaliski avantgardi. K uprizoritvi Ionescove « Ucne ure » in « Plesaste pevke » na Odru* 57. Nasa sodobnost [Ljubljana], 1958, N° 6.

Avant-garde du théâtre européen; à l'occasion de la représentation de La leçon *et de* La cantatrice chauve *de* IONESCO.

1540. L. C. — *Il teatro spaziale*. Ora zero, I, N° 4.

1541. MARX et ENGELS. — *Sur l'art*. **Tp.**, 1958, N° 9.

1542. PACCINO (D.). — *Equivoci del realismo*. **I.D.**, N° 268, 1959.

1543. P. L. M. — *Pour un théâtre du verbe et du mouvement*. **A.S.**, N° 205.

1544. SCHOENE (A.). — *Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung*. Euphorion, LII., N° 3.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

1545. *L'armée soviétique et la flotte militaire ont* 40 *ans*. **Tp.**, 1958, N° 2.

Pièces, théâtre au front, reportages.

1546. *Pour un lien plus étroit avec la vie populaire.* Ibid., Nos 3-4.

1547. *A propos du tempérament civique dans la dramaturgie.* Ibid., N° 8.

1548. BECKMANN (H.). — *Die religiöse Frage und das Theater der Gegenwart.* Hochland, déc. 1958.

1549. COPEAU (J.). — *Le public.* Connaissance du théâtre, Cahier J. Copeau, 1959.

1550. GATTI (Armand). — *Le théâtre c'est la fête des hommes.* Bref, N° 29, 1959.

1551. GOLOVACHENKO (J.). — *Le problème du drame héroïque.* **Tp.**, 1958, N° 2.

1552. GRUEN (Herbert). — *Gledalisce in revolucija.* Celjski gledaliski list, 1957/58, N° 3.

Le théâtre et la révolution.

1553. HUS (M.). — *L'art et la démocratie.* **Tp.**, 1958, N° 4.

1554. KREFT (Bratko). — *Gledalisce in Oktobrska revolucija.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957/58, N° 4.

Le théâtre et la Révolution d'Octobre.

1555. LOWENTHAL (L.).— *Literature and the image of man : sociological studies of the European drama and novel* (1600-1900). Boston, Beacon Press, 1957, X-242 p.

1556. MARCEL (Gabriel). — *Théâtre et religion.* Lyon-Paris, E. Vitte, 1959, 11,5 × 17.

1557. SKATERCHTCHIKOV (V.). — *L'éducation esthétique du peuple.* **Tp.**, 1959, N° 2.

1558. TRAVEN (Janko). — *Oktobrska revolucija in slovensko gledalisce.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957/58, N° 4.

Le théâtre slovène et la Révolution d'Octobre.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

1559. *Histoire du théâtre étranger.* Ed. d'Etat « Art », Moscou, 1954.

1560. MELCHINGER (S.). — *Drama en Toneel van Shaw to Brecht.* Amsterdam Moussault's uitgeverijnv, 1959, 245 p.

AUTRICHE

1561. GEYLING (Remigius). — *Das künstlerische Lichtbild der Bühne.* Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater. Forschung (XI), 1959.

1562. HADAMOVSKY (Fr.). — *Das Spieljahr* 1753-54 *des Theaters nächst dem Kärntnerthor und des Theaters nächst der K. K. Burg.* Ibid.

BELGIQUE

1563. SERVAIX (Fernand). — *L'historique mouvementé du Théâtre Molière.* Journal « Le Soir » [Bruxelles], 17-12-58.

Article retraçant dans les grandes lignes, la vie du Théâtre Molière de Bruxelles, depuis sa construction (1887).

CANADA

1564. ALLEN (John). — *Dominion drama.* Drama, Spring 1959.

DANEMARK

1565. ATLUNG (Knud). — *Det Ny Teater.* 1908-1958. Kgs. Lyngby, 1958, 63 p.

1566. *Et teater blev til.* (Det Ny Teater). Copenhague, Det ny teaterforlag, 1958, 77 p., ill.

Histoire et répertoire d'un théâtre danois.

ESPAGNE

1567. BARDI (Ubaldo). — *Primi e secondi piani dell' odierno teatro spagnolo.* **Palsc.**, N° 70.

1568. VAREY (J. E), SHERGOLD (N. D.). — *Datos historicos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo* 1587-1615. Bulletin hispanique, T. LX, N° 1.

ETATS-UNIS

1569. LANSDALE (M.). — *Quello che abbiamo a Broadway è solo un anarchico eatro commerciale, infestato dall'affarismo.* **I.D.,** N° 270, 1959.

1570. GASSNER (J.). — *Broadway in review.* **E.T.J.,** Vol. XI, N° 1.

FRANCE

1571. *Taccuino segreto del teatro francese.* **Palsc.,** N° 70.

Tableau des recettes des théâtres parisiens pour la saison 1957-58, avec la liste des pièces représentées.

1572. BARRAULT (J. L.). — Texte dans le programme de « Tête d'Or »

Projets et ligne de conduite pour la Compagnie Renaud-Barrault.

1573. CHANCEREL (Léon). — *Naissance, vicissitudes et grandeurs de l'Odéon.* **C.R.B.,** N° 27, 1959.

1574. PARINAUD (A.). — *Jean-Louis Barrault à l'Odéon.* **A.,** N° 739, 1959.

1575. COPEAU (Jacques). — *Notre sixième saison* [au Vieux Colombier]. **C.R.B.,** N° 27 1959.

1576. JULIEN (A. M.). — *Jacques Copeau et l'aventure bourguignonne des Copiaux.* Les Annales, N° 99, 1959.

1577. VILAR (Jean). — *Quatre directions nouvelles.* Bref, N° 29, 1959.

Conférence de presse du 10-9-1959 pour présenter la saison 59-60 au T.N.P. sont publiées, en complément, des notes de G. Strehler et P. Grassi.

1578. CARAT (Jacques). — *Trois théâtres de répertoire à Paris.* Preuves, N° 97, 1959.

La Cie M. Renaud-J.-L. Barrault. La Comédie-Française. Le T.N.P.

1579. *Le musée imaginaire des réformes du Théâtre.* Ibid., N° 101, 1959.

GRANDE-BRETAGNE

1580. AGATE (J.). — *The English dramatic criticism.* New-York, Hill and Wang inc., 1958, XII-370 p.

L'histoire de la scène anglaise (auteurs et acteurs) à la lumière des écrits de critique 1660-1932.

1581. TRILLING (Ossia). — *Die Organisation der Londoner Theater.* **T.Z.,** XIV, N° 2.

HONGRIE

1582. *Le premier théâtre du pays : Le Théâtre National.* **T.H.,** 1958.

1583. *Le théâtre Deryné en* 1958. Ibid.

1584. *Nos théâtres de province en* 1958. Ibid.

1585. *Créations hongroises dans les théâtres de Budapest* 1958. Ibid.

1586. *Reprises de pièces hongroises à Budapest en* 1958. Ibid.

1587. *Un coup d'œil sur la statistique.* Ibid.

Nombre de pièces, de représentations, de spectateurs.

INDE

1588. Kroniek van Kunst en Kultuur 18e jaargang N° 9, 1958. (Chronique de l'Art et de la Culture, 18e année, 1958.)

Ce numéro est entièrement consacré aux Indes. Des articles sur la culture, l'histoire de la peinture, l'architecture, littérature moderne, l'art de la danse et de la musique des Indes, l'art dramatique classique et moderne. Un article sur la pièce de Kalidasa « Shakuntala » *par* J. R. R. Loman.

1589. ALKAZI (R.). — *Bharat Natyam then and now.* **T.U.B.,** VI, Nos 10 et 11.

INDONESIE

1590. CIECHANOWSKA (Maria). — *Teatr w Indonezji.* **T.,** 1959, N° 4, ill.

IRLANDE

1591. BRIDGES-ADAMS (W.). — *A National Theatre* [Irlande] **D.,** Winter, 1958.

1592. LUNARI (G.). — *Dublino : due grandi tabù locali : religione e nazionalismo.* **I.D.,** N° 273, 1959.

1593. O'CASEY (Sean). — *Ce n'est pas Dieu qui a créé Falstaff, c'est Shakespeare.* **T.P.,** N° 34, 1959.

A propos d'un théâtre national populaire.

1594. *Teatro milanese.* A cura di G. Vergani e F. Tosti. Parma, Guanda, Coll. « La Fenice del teatro » 1958, 2 vol. in-8°, 424 p. et 552 p.

1595. *A che servono questi quattrini?* **S.**, N° 156, 1959.

Réponses de R. Paone, C. A. Cappelli, L. Ardenzi, C. Zambardino *à une question de* G. de Chiara *sur le prix de revient des spectacles et le problème du répertoire.*

1596. ALBACH (Ben).— *La Commedia dell'arte.* Purmerend Imp. J. Muusses.

Caractéristiques, histoire, les types et leur famille, style, scenarii, pratiques modernes, bibliographie.

1597. DJIVELEGOV (A. K.). — *La comédie populaire italienne.* Moscou, Ed. de l'Ac. des Sciences, 1954.

Origines, formation, masques, destinées historiques, principes esthétiques.

1598. CIMNAGHI (M. R.). — *Prospettive del teatro italiano oggi.* Torino, Ed. Radio italiana, 1958, in-16, 182 p.

1599. DESSI (G.). — *Dalla cronaca alla scena.* **S.**, N° 154, 1959.

Les grands succès de la saison italienne 1958-59.

1600. PULLINI (Giorgio). — *Teatro italiano fra due secoli,* 1850-1950. Firenze, Parenti Edit., 1958, in-8°, 456 p.

1601. SQUARZINA (L.). — *Un palcoscenico per gli italiani.* **S.**, N° 153, 1959.

Le Teatro d'Arte Italiano.

1602. VECCHI (V.). — *Il Piccolo Teatro di Milano.* **I.D.**, N° 273, 1959.

1603. GUAZZOTTI (G.). — *Dodici anni di lavoro per il teatro.* Ibid., N° 273, 1959.

Piccolo Teatro di Milano.

MEXIQUE

1604. HENRY (Ed.). — *Theater in Mexiko.* **T.Z.**, XIV, N° 2.

POLOGNE

1605. POMIANOWSKI (J.). — *Un théâtre de renouveau en Pologne.* Les Temps Modernes, N° 149, 1958.

U.R.S.S.

1606. *Le festival théâtral panunioniste.* **Tp.**, 1958, N° 3.

1607. *Le théâtre à Tachkent.* Ibid., N° 8.

1608. *Les jeunes talents. 60 ans du Théâtre d'Art.* Ibid., N° 10.

1609. *Lettre de Fadeïev aux hommes de théâtre.* Ibid., 1959, N° 2.

1610. BAKER (Leo). — *Hints from the Moscow Art Theatre.* **D.**, Winter, 1958.

1611. MIKHAILOV (N.). — *Nous entrons en* 1958. **Tp.**, 1958, N° 1.

1612. OGNEV. — *La voie de la révolution.* Ibid., N° 2.

Le Mystère bouffe *de Maiakovski au Théâtre de la Satire.*

1613. POPOV (Alexei). — *L'ensemble artistique du spectacle.* Moscou, Ed. d'Etat « Art », 1957.

YOUGOSLAVIE

1614. *Deset godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorista. 3 april* 1948-3 *april* 1958. Beograd, Jugoslovensko dramsko pozoriste, 1958. 26 × 19, 52 p., planches.

Dix ans d'activité du Théâtre dramatique yougoslave.

1615. *III Jugoslovenske pozorisne igre Sterijino pozorje. Novi Sad, maj* 1958. Novi Sad, Izd. Odbor Sterijinog pozorja, 1958, 21 × 17, 61 p., ill.

Le IIIe festival « Sterijino pozorje » à Novi Sad, mai 1958.

1616. *Prvi tjedan drame jadranskih kazalista.* Rijeka, od 12.do 19.aprila 1958. Ur. Ivan Flod. Rijeka, 1958, 19,5 × 13, 44 p., ill.

Le premier festival des théâtres d'Adriatique 12-19 avril 1958.

1617. *Slovensko ljudsko gledalisce.* Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 1.

Théâtre populaire slovène de Celje, son programme artistique, culturel et politique.

1618. GRUEN (Herbert). — *Plaidoyer pro domo sua.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 2.

La situation du théâtre de Celje et celle des autres théâtres de province.

1619. KLAJN (Hugo). — *Zivot dvocasovni. Pozorisne kritike.* Beograd, Nolit, 1957. 20 × 12,5, 506 p.

Chroniques dramatiques; index par noms et par sujets.

1620. POGACNIK (Bogdan). — *Iz novosadske beleznice.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 11.

Les impressions sur le IIIe festival « Sterijino pozorje » à Novi Sad.

1621. RUDOLF (Branko). — *Nekaj besed o mariborski drami.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 12.

Le théâtre dramatique de Maribor.

1622. TRAVEN (Janko). — *Slovensko gledalisce in Anton Askerc. Iz gledaliskega in slovenskega gradiva za obdobje, ko se je oblikovalo slovensko mescansko gledalisce.* In : Askercev zbornik ob stoletnici pesnikovega rojstva, Celje, 1957.

Le théâtre slovène et le poète A. Askerc. Matériaux pour la période de la formation du théâtre slovène; notices bibliographiques.

b) Architecture, aménagement, équipement

1623. *Theatre Architecture,* Il., World Theatre 7, N° 2 : 85-135, 1958.

Theatre façades, entrances and auditorium, par R. COGNIAT. *Educational Theatre and its architecture, par* W. F. BELLMAN. *Low cost buildings : proposals made by the directors of the French dramatic centers. Do it yourself style, par* T. A. SCHROTH.

1624. BABIC (Ljubo). — *O problematici kazalisnih prostora.* Bulletin Instituta za likovne umjetnosti J. A. Z.U., Zagreb, 1958, N° 1.

Les problèmes de la construction des théâtres; notices bibliographiques.

1625. BOSSON (Jacques). — *En participant à la redécouverte du lieu scénique « total » les Collectivités trouvent dans l'art théâtral un moyen de définir et d'enrichir leur style de vie* (8 figures marquent la naissance, le déclin et le renouveau du lieu dramatique). Paris, *Revue de l'Econome,* N° 276, juillet 1958, pp. 1186-1193, fig.

1626. SERRA-RAFOLS (J. C.). — *Los teatros romanos en España.* Estudios Escenicos, N° 3, 1958 [Barcelone].

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

1627. CLAUS (Hugo), GUTTMANN (Karl), BENTZ VAN DEN BERG (H.), VESSEUR (Wim), FLINK (Coen) et STROMAN (Ben). — *Première.* Arnhem, Edit. Van Loghem Slaterus.

La réalisation d'un spectacle.

1628. *Dreihundert Jahre Osterreichisches Bühnenbild.* Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Im Selbstverlag des Institutes für Theaterwissenchaft an der Universität Wien, 1959, 30 ill.

1629. *Mickiewicz na scenach polskich,* opracowal Tadeusz PACEWICZ. Wroclaw, 1959, Zaklad Narodowy im. Ossolinskich Wydawnictwo.

1630. *Scenografia* a cura di G. FRETTE. *Prime scenografie scaligere* 1958-59. **S.**, N° 153, 1959, ill.

1631. ALLIO (René). — *Le décorateur,* Cité-Panorama, N° 6, 1959.

Avec croquis pour le décor de G. DANDIN *au Théâtre de la Cité (Villeurbanne).*

1632. BARRAULT (Jean-Louis). — *La leçon de « Tête d'Or ».* **C.R.B.**, N° 27, 1959.

1633. BERKOVSKI (N.). — *Dostoïevski à la scène.* **Tp.**, 1958, N° 6.

1634. BOROZAN (Braslav). — *Humanizam Terence Rattigana. Uvodno izlaganje za reziju. Brauningova verzija, Duboko plavo more, Zasebni stolovi.* Mogucnosti, Split, 1957, N° 7.

L'humanisme de T. RATTIGAN *: exposition sur la mise en scène de ses pièces.*

1635. DEWEY (W. S.). — *More flexibility from the front.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 1.

1636. FERNANDEZ (D.). — *Tchékov au Théâtre d'Art de Moscou.* Nouvelle N.R.F., N° 68, 1958.

1637. FILIPIC (Lojze). — *Prva monodrama na nasem odru. Dengerjeva « Minuta pred dvanajsto » Elviro Kraljevo.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, Nos 5-7.

Un monodrame pour la première fois sur la scène slovène : la pièce de F. Denger.

1638. GOMBAC (Branko). — *Zapiski ob reziranju « Sovraznikov ».* Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 4.

Notes sur la mise en scène des Ennemis *de* M. Gorki.

1639. HAUER (Arend). — *Laten wij ons toneel benutten : belichting en weerstand.* **H.At.**, déc. 1958.

Article sur la technique de l'éclairage.

1640. OPEL (Adolf). — *Impresije z Broadwaya.* Nasi razgledi, Ljubljana, 1958, N° 12.

Impressions de Broadway.

1641. PIRNAT (Zlata). — *Alfred Jarry : Ubu-Roi v TNP.* Ibid., N° 11.

Sur la représentation de la pièce de Jarry *au T.N.P.*

1642. PLANCHON (Roger). — *Notes pour « Dandin ».* **T.P.**, N° 34, 1959.

1643. VARISCO (Tito B.). — *La scenografia nel melodramma d'ambiente attuale.* **S.**, N° 154, 1959.

1644. VIAL (Michel). — *La Répétition* [au théâtre de la Cité]. Cité-Panorama, N° 6, 1959.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

1645. *Costumi popolari italiani.* Milano. Gorlich Edit., 3 vol., 1951, 1956, 1958, in-4°, 83, 80, 84 p.

1646. ANTOHI (M.). — *Lo stile « reggenza ».* **R.**, VIII, N° 12.

1647. — *Sovrabbondanze del Rococò.* Ibid., IX, N° 1.

1648. — *Lo stile Louis XVI.* Ibid., Id., N° 3.

1649. BARROW (B. E.). — *Macklin's costume and property notes for the character of Lovegold : some traditional elements in 18th century low-comedy acting.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 2.

e) Direction et administration

1650. VILAR (Jean). — *Murder of the director.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

Extrait de De la tradition théâtrale, *trad. de* Ch. Kotsching.

f) Législation

1651. *Che cos'è che non va?* **S.**, N° 153, 1959.

La situation du Théâtre en Italie.

1652. *Novi gledaliski zakon.* (Ponatis iz Uradnega lista LRS, L. XIV, st. 23, 1957.) Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 1.

La nouvelle loi théâtrale.

1653. ROUSSEAU (L. G.). — *Le « Pinto » de Népomucène Lemercier et la censure.* Mayenne, Imp. le Floch 1958, in-16, 51 p.

Contribution à l'histoire de la censure dramatique en France 1798 *à* 1836.

V

LE COMÉDIEN

1654. *Entretien de Jean Fléchet avec Françoise Rosay sur le métier de comédien.* Le Technicien du Film, N° 46, 1959.

1655. *Acteurs et rôles.* **Tp.**, 1958, N° 4.

1656. *Le printemps du théâtre chinois.* La Chine, N° 19, 1959.

Sur la condition de l'acteur et l'école de théâtre classique de Chine.

1657. BLAKELOCK (Denys). — *Advice to a player.* London, Heinemann, 1958, VII-84 p.

Conseils aux jeunes comédiens.

1658. DOAT (Jan). — *La expresión corporal del comediante.* Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1959.

1659. DYCKE (M. L.). — *The negro actor and desegregation.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 1.

1660. FERNALD (J.). — *Diction to-day.* **D.**, Winter, 1958.

1661. KARMARKAR (S.). — *The Chicago school of theatre.* **T.U.B.**, VII, N° 1.

1662. LAGENIE (Jean). — *Planches pour l'étude et la pratique de la diction,* 108 exercices. Le Bouscat (Gironde) chez l'auteur, 72, rue de l'Amiral-Courbet, 18 pl.

1663. MARCHAK (M.). — *Régime alimentaire de l'acteur.* **Tp.**, 1958, N° 6.

1664. PROKOFIEV (V.), KRISTI (G.). — *A propos du « Système » de Stanislavski.* **Tp.**, 1958, N° 8.

1665. ZANARDO (P.). — *L'attore di fronte al testo.* **R.**, IX, N° 3.

1666. ZAKHAVA (Boris). — *L'acteur se prépare à la répétition.* **Tp.**, 1958, N° 7.

VI

BIOGRAPHIES

AUTRICHE

KAINZ (Josef)

1667. TOMPURIE (Elly). — *Josef Kainz.* Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater. Forschung (XI), 1959.

KRAMER (Leopold)

1668. — *Kleine Autobiographie.* Ibid.

SACCO (Johanna)

1669. STEINER (Liselotte). — *Johanna Sacco.* Ibid.

DANEMARK

1670. SCHYBERG (Frederik). — *Danske skuespillerportrætter.* Udg. af Jorgen Budtz-Jorgensen. Copenhague, Gyldendal, 1959, 175 p.
Portraits d'acteurs danois.

PIO (Elith)

1671. *Spejlet. Nogle erindringer. Tegninger af Palle Pio.* Copenhague, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1958, 91 p. ill.
Mémoires d'un acteur danois.

PRICE (John)

1672. *Min linedans.* Med illustrationer af Ebbe Sadolin. Copenhague, Carit Andersen. 1958, 110 p. ill.
Acteur danois.

ETATS-UNIS

LEACHS (Esther)

1673. SHAW (Denis). — *Esther Leachs « the Mrs Siddons of Bengal ».* **E.T.J.**, X, N° 4.

FRANCE

ARTAUD (Antonin)

1674. BOSQUET (Alain). — *Antonin Artaud ou la vocation du délire.* **R.P.**, 1959, N° 3.

AUCLAIR (Michel)

1675. Interview de Bob Bergut, **P.T.**, N° 143.

AUMONT (Jean-Pierre)

1676. PRINCES (J. P.). — *Jean-Pierre Aumont enfant du succès.* Ibid., N° 140.

BARRAULT (Jean-Louis)

1677. MIGNON (P. L.). — *Jean-Louis Barrault.* **A.S.**, N° 201.

BERNHARDT (Sarah)

Voir N° 1691.

BLIER (Bernard)

1678. BERGUT (B.). — *Bernard Blier.* **P.T.**, N° 140.

CHEVRIER (Jean)

1679. Interview de S. de NUSSAC. Ibid., N° 151.

COPEAU (Jacques)

1680. *Controverses.* Enquête de François JACQUEMONT et Bruno MATHOS. Connaissance du Théâtre. Cahier Jacques Copeau, 1959.

Jacques Copeau : Qu'est-ce que ce nom évoque pour vous? Réponses de : André BARSACQ, Sacha PITOEFF, Roger PLANCHON, Roland BARTHES.

1681. CAMUS (Albert). — *Copeau, seul maître.* Ibid.

1682. DASTE (Marie-Hélène). — *Le ballet des ombres.* **N.L.**, N° 1678, 1959.

1683. DASTE (Jean). — *Un jeune comédien en face de Copeau.* Connaissance du Théâtre, Cahier Jacques Copeau, 1959.

1684. SAINT DENIS (Michel). — *Copeau inconnu.* Ibid.

1685. SCHLUMBERGER (Jean). — *Soif d'absolu.* Ibid.

DU PARC (Marquise)

1686. CHAGNY (André). — *Vie de Marquise du Parc* (ch. III et IV), **C.R.** N° 5, 1959.

FEUILLERE (Edwige)

1687. BERGUT (B.). — *Edwige Feuillère.* **P.T.**, N° 140.

1688. DEMERON (Pierre).— *Edwige Feuillère, dernier monstre sacré.* **A.**, N° 739, 1959.

FRESNAY (Pierre)

1689. DUBEUX (Albert). — *Visages d'hier et d'aujourd'hui : Pierre Fresnay* Revue des Deux Mondes, 1958, N° 18.

GUERS (Paul)

1690. GUENIN (Pierre). — *Paul Guers.* **P.T.**, N° 140.

GUITRY (Sacha)

1691. PRINCE (Stéphane). — *La rencontre Sacha Guitry, Sarah Bernhardt et Eleonora Duse.* Ibid., N° 152.

JOUVET (Louis)

1692. PRINCES (Jean). — *Louis Jouvet, créateur de Tessa.* **P.T.**, N° 143.

LUGUET (André)

1693. Interview de S. DE NUSSAC. Ibid., N° 151.

MAUBAN (Maria)

1694. Interview de S. DE NUSSAC. Ibid.,

NICAUD (Philippe)

1695. Interview de S. DE NUSSAC. Ibid.

O'BRADY

1696. Interview de S. DE NUSSAC. Ibid.

ROUCHE (Jacques)

1697. SUBES (Raymond), BOUCHARD (Henri). — *Notice sur la vie et les travaux de Jacques Rouché.* Paris, Firmin Didot, 1958, in-4°, 14 p.

Allocution de H. BOUCHARD à l'Institut de France, Acad. des Beaux Arts, séance du 8 octobre 1958.

VERSINI (Marie)

1698. Interview de Bob BERGUT. **P.T.**, N° 143.

VITALY (Georges)

1699. MIGNON (P. L.). — *Georges Vitaly.* **A.S.**, N° 205.

WALL (Jean)

1700. Interview de S. DE NUSSAC. **P.T.**, N° 151.

GRANDE-BRETAGNE

COLMAN (Ronald)

1701. *Maestri di recitazione.* **Sc.I.**, 1958, N° 11.

DONAT (Robert)

Voir N° 1701

GRANVILLE-BARKER (Harley)

1702. BRIDGES ADAMS (W.). — *Granville-Barker and the Savoy.* **D.**, Spring, 1959.

KEAN (Edmund)

1703. MINZ (N.). — *Kean.* Moscou, 1957, 123 p.

INDE

NANASAHEB PHATAK

1704. THOMRE (U.). — *Nanasaheb Phatak : a profile.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 2.

ITALIE

BORELLI (Lyda)

1705. RIDENTI (Lucio). — *Addio alla granda Signora.* **I.D.**, N° 273, 1959.

DUSE (Eleonora)

1706. *Scritti inediti di Eleonora Duse a Ermete Zacconi* (1921) présentés par A. MARCHETTI. **Palsc.**, N° 72, 1959.

1707. ALLASON (B.). — « *Duse is dead* ». **I.D.**, N° 266, 1958, ill.

1708. RIDENTI (Lucio). — *Mosaico per la Duse.* Ibid., N° 268, 1959.

1709. ROBERT (Enif). — *Pagine di un diario di attrice.* Ibid.
Les derniers jours de la Duse.

Voir aussi N° 1691.

TOFANO (Sergio)

1710. POSSENTI (E.). — *Sergio Tofano, nozze d'oro col Teatro, cinquant'anni sulla scena.* Ibid., N° 269, 1959.

PAYS-BAS

HORDIJK (Gerald)

1711. *Gerald Hordijk.* **K.K.K.**, 1958, N° 8.

BOUWMEESTER (Wiesje)

1712. *Louis Bouwmeester, de liefste Vader en mijn beste vrindje.* Amsterdam, Edition : « Van Holkema en Warendorf N. F. ».

POLOGNE

GALL (Iwo), HORZYCA (William)

1713. NANTANSON (W.). — *Deux célèbres hommes de théâtre.* **Th. P.**, N° 7, 1959.

MODRZEJEWSKA (Helena)

1714. *Modrzejewska.* **T.**, 1959, N° 7.

1715. CZACHOWSKA (J.). — *Zapolska i Modrzejewska.* Ibid., 1959, N° 6.

1716. SZCZUBLEWSKI (J.). — *Helena Modrzejewka.* **T.**, Ibid.

U.R.S.S.

ILINSKI (Igor)

1717. *Mémoires.* **Tp.**, 1958, N° 8.

MEYERHOLD

1718. HIKMET (N.). — *Meyerhold et l'actualité* (avant-propos de Léon MOUSSINAC. **L.F.**, N° 793, 1959.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO (Wladimir)

1719. *Le centenaire de la naissance de Nemirovitch-Dantchenko.* **Tp.**, 1958, N° 12.

TCHERKASSOV (Nicolas)

1720. *Notes d'un acteur soviétique.* Paris Lib. du Globe, 1959, 175 × 225, 284 p.

TOLOUBEIEV (Iouri)

1721. *Iouri Toloubeiev.* **Tp.**, 1958, N° 7.

YOUGOSLAVIE

DANILOVA (Augusta)

1722. TRAVEN (Janko). — *Avgusti Danilovi v spomin*, (1869-1958). Nasi razgledi, Ljubljana, 1958, N° 1.

L'actrice slovène A. DANILOVA : en mémoire de sa mort le 3 janvier 1958.

FURIJAN (Maks)

1723. KRALJ (Vladimir). — *Igralski portret. K tridesetletnemu umetniskemu jubileju Maksa Furijana.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 8, ill.

Le comédien Maks FURIJAN : à propos du trentième anniversaire de sa vie artistique.

1724. — *Studija o gledaliskem umetniku. K umetniskemu jubileju Maksa Furijana v SNG v Ljubljani.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 4.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

1725. *La pièce sur commande.* Entretiens d'André OBEY et Claude SANTELLI, présentés par Paul Louis MIGNON. **T.M.**, Vol. VIII, N° 3.

1726. D'AMICO (Silvio). — *Historia del teatro universal.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1959.

1727. KINDERMANN (H.). — *Theatergeschichte Europas*, T. II *Renaissance.* Salzburg, G. Müller Verlag. 1959, 496 p. ill, bibl., index.

1728. MELCHINGER (S.). — *El teatro desde B. Shaw hasta B. Brecht.* Buenos Aires, Cia. General Editora, 1959.

1729. SAUVAJON (M. G.). — 3.000 *ans dans un fauteuil.* Paris, Calmann-Lévy, 1959, 225 p.

1730. STEIN (A.). — *L'auteur et son héros.* **Tp.**, 1959, N° 2.

ANTIQUITÉ

1731. KRALJ (Vladimir). — *O dramaturgiji grske tragedije. Sofokles, Kralj Oidipus.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N°s 8-9.

Au sujet de la dramaturgie de la tragédie grecque.

SOPHOCLE

1732. *Tragédies.* T. II : *Ajax, Œdipe-Roi, Electre.* Paris, Belles Lettres, 1958, 20 × 13, 368 p. Texte établi et traduit par P. MAZON et A. DAIN.

1733. DAIN (A.). — *Vie de Sophocle* (trad. préparée par P. MAZON). Bulletin de l'Ass. Guillaume Budé, 1958, N° 4.

1734. ERRANDONEA (I.). — *Sofocles, Investigaciones sobre la estructura dramatica de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros.* Madrid, Escelicer, 1958, in-8°, 406 p.

1735. GELIN (Suzanne). — *Plot structure in « The Philoctetes ».* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 1.

1736. KIRKWOOD (G. M.). — *A study of Sophoclean drama.* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1958. Cornell Studies in classical Philology, Vol. XXXI, in-8°, 304 p.

1737. KITTO (H. D. F.). — *Sophocles, dramatist and philosopher.* London and New-York, Oxford Univ. Press, 1958, VI-64 p.

ALLEMAGNE

1738. *Les baroques allemands du XVIIe siècle.* Cahiers du Sud, N° 346.

1739. BRUGGER (Ilse T. M. de). — *Teatro Aleman Expresionista.* Buenos Aires. Ed. La Mandràgora, 1959.

BRECHT (Bertolt)

1740. ABRAHAM (Pierre). — *Brecht avant la gloire.* **L.F.**, N° 786.

1741. CHIARINI (Paolo). — *Bertolt Brecht e la cultura del suo tempo.* Cultura Moderna, 1959, N° 5.

1742. THIELE (G.). — *Bertolt Brecht.* Buenos Aires, Publicación teatral Periódica, 1959.

HAUPTMANN (Gerhart)

1743. BEHL (C. F. W.). — *Der Einzene und die Masse im Werke Gerhart Hauptmanns.* **G.R.**, XXXIII, N° 3.

1744. REICHART (W. A.). — *Gerhart Hauptmann, War Propaganda and G. B. Shaw.* **G.R.**, XXXIII, N° 3.

1745. STUDT (W.). — *Früheste Dichtungen Gerhart Hauptmanns. Neue Funde aus den Jahren* 1875-1881. Ibid.

KLEIST (Heinrich von)

1746. SEMBDNER (H.). — *Fouqués unbekanntes Wirken für Heinrich Von Kleist.* Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1958.

SCHILLER (Friedrich von)

1747. JANSA (Fernando). — *Un bicentenario « El poeta alemán Federico Schiller, nació en* 1759 ». La Vanguardia española, Barcelone, 11-11-1959.

1748. GUTHKE (K. J.). — *Die Hamburger Bühnenfassung des « Wallenstein ».* Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1958.

1749. STUBENRAUCH (H.). — *Schiller und die Schauspieler.* Ibib.

1750. WIESE (B. von). — *Bemerkungen über epische und dramatische Strukturen bei Schiller.* Ibid.

AMÉRIQUE LATINE

1751. AUBRUN (Ch. V.). — *El teatro Hispanoamerica en la época colonial.* **B.H.**, juil.-sept. 1957.

1752. BARLETTA (L.). — *Teatros independientes.* Buenos Aires, Publicación teatral périodica, 1959.

1753. FIGUEIREDO (G.). — *Obras para el Bresil.* Ibid.

1754. SAZ (A. del). — *La farsa dramatica moderna en Hispanoamerica.* Cuadernos americanos, mai 1957.

1755. LA GUARDIA (A. de). — *El teatro de Ricardo Rojas.* Revista de la Universidad de Buenos Aires, V. Época, Año III, Núm. 3.

1756. IMBERT (J.).— *El teatro rioplatense y Fernán Silva Valdès*, Montevideo, Revista Nacional, 1959.

AUTRICHE

1757. RYCHNER (Max). — *Hoffmannsthal et Carl Burkhard d'après leur correspondance.* **R.P.**, 1959, N° 1.

SCHNITZLER (Arthur)

1758. MAZZUCCHETTI (L.). — *Arthur Schnitzler.* **I.D.**, N° 263, 1959.

1759. POLITZER.— *A. Schnitzler and Georg Brandes. Briefwechsel.* **M.L.N.**, av. 1958, p. 317-19.

BELGIQUE

MAETERLINCK (M.)

1760. *Théâtre* inédit. T.I., Paris, del Duca, 1959.

L'abbé Setubal. Les trois justiciers. Le jugement dernier.

CLAUS (Hugo)

1761. PARIS (André). — *Un quart d'heure avec Hugo Claus.* « Le Soir » 25-9-59 Bruxelles.

CHINE

KOUAN HAN-CHIN

1762. GATTI (Armand). — *Kouan Han-Chin, le Shakespeare chinois.* **L.F.**, N° 785.

ESPAGNE

1763. MORINIGO (M. A.). — *El teatro como sustituto de la novela en el siglo de oro.* Rev. de la Univ. de Buenos Aires, janv.-mars 1957.

1764. PARKER (A. P.). — *The approach to the spanish drama of the golden age.* The Hispanic and Luzo Brazilian Councils, 1957.

1765. PIETRI (François).— *L'Espagne du Siècle d'Or.* Paris, A. Fayard, 1959.

1766. ROMEU FIGUERAS (José). — *La dramaturgia catalana medieval. Urgencia de una valoración.* Estudios Escenicos, N° 3, 1958.

ARRABAL

1767. SERREAU (G.). — *Un nouveau style comique : Arrabal.* Lettres Nouvelles, N° 65.

CASONA (Alejandro)

1768. COBOS (Pablo de A.). — *Algunas constantes en el teatro de A. Casona.* Insula. Revista bibliografica, Madrid, octobre 1959.

1769. ROSSINI (F.). — *Nota su Casona.* Il Caffè, Gennaio 1959.

ETCHEGARAY (José)

1770. MONTERO PADILLA (José). — *Etchegaray visto por Benavente.* Revista de Literatura (Madrid), XIII, N°s 25-26.

GARCIA LORCA (Federico)

1771. OLLES (H.). — *Federico Garcia Lorcas dichterische Welt.* Hochland, déc. 1958.

MOLINA (Tirso de)

1772. AUBRUN (Ch. V.). — *Le Don Juan de Tirso de Molina.* Essai d'interprétation. **B.H.**, janv.-mars 1957.

1773. PENNA (Mario). — *Don Giovanni e il mistero di Tirso.* Turin, Rosenberg et Sellier, 1958, in-8°, 139 p. ill. h. t.

MORATIN (Leandro Fernandez de)

1774. HELMAN (E. F.). — *The younger Moratin and Goya : on « Duendes » and « Brujas ».* **H.R.**, XXVII, N° 1.

VALLE INCLAN (Ramon Maria del)

1775. NENZIONI (G.). — *Gli esperpentos.* (A proposito del teatro di Ramón del Valle Inclan.) Letterature Moderne, IX, N° 1.

VEGA (Lope de)

1776. VEGA (Lope de). — *Fuenteovejune. Peribañez,* Col. Ser y Tiempo Tema de España, 270 p.

ÉTATS-UNIS

1777. HEWES (Henry). — *Jeunes auteurs à l'essai aux Etats-Unis.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 3.

ANDERSON (Maxwell)

1778. *Maxwell Anderson.* **I.D.**, N° 270, 1959.

BAGNOLD (Enid)

1779. WEALES (G.). — *The Madrigal in the garden.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

A propos de The Chalk Garden.

HOWARD (Sidney)

1780. HOUSMAN (A. L.). — *Sidney Howard and production.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 1.

O'NEILL (Eugene)

1781. DRIVER (Tom F.). — *On the late plays of Eugene O'Neill.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

1782. FILIPIC (Lojze). — *Eugene Gladstone O'Neill.* Najvecji ameriski dramatik. Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 1-3.

SHAW (Irving)

1783. PRINCES (Jean). — *Irving Shaw, self-made man.* **P.T.**, N° 140.

WILLIAMS (Tennessee)

1784. COLMAN (B.). — *Tennessee Williams.* Buenos Aires, Publicación Teatral periodica, 1959.

1785. OPEL (Adolf). — *Pesnik na razbeljeni plocevinasti strehi.* (Pismo dunajskega dramatika in publicista Nasim razgledom.) Nasi razgledi, Ljubljana, 1957, N° 24.

1786. VOWLES (R. B.). — *Tennessee Williams : The world of his imagery.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

FRANCE

AUDIBERTI (Jacques)

1787. — *Le vaudeville au secours de la poésie.* **A.S.**, N° 205.

ANOUILH (Jean)

1788. VILMORIN (L. de). — *Jean Anouilh.* **A.**, N° 743, 1959.

BODEL (Jehan)

1789. FOULON (Charles). — *L'œuvre de Jehan Bodel.* Paris, Presses Univ., 1958, in-8° raisin, 800 p.

BRIZEUX

1790. LEVRON (Jacques). — *Brizeux et la Comédie-Française.* **M.F.**, N° 1146, 1959.

A l'occasion d'un à propos en vers sur Racine joué à la C. F., le 27 déc. 1827 signé Brizeux et Busoni.

CAMUS (Albert)

1791. LUPPE (R. de). — *Albert Camus.* Paris, Classiques et Témoins du xxe siècle, Edit. Universitaires, 1959, 5e éd., rev. mise à jour et complétée, 128 p., 115 × 175, bibliog.

1792. VIRTANEN (R.). — *Camus « Le Malentendu » and some analogues.* Comparative literature (Univ. of Oregon), 1958, N° 3.

CLAUDEL (Paul)

1793. CLAUDEL (Paul). — *« Tête d'Or », extrait d'une conférence faite le 30 mai 1919 au Théâtre du Gymnase.* In Programme de *Tête d'Or* à l'Odéon-Théâtre de France.

1794. CLAUDEL (Paul). — *Lettre à Florent Schmit* (Tien-Tsin, 28-2-1909). **C.R.B.**, N° 27, 1959.

Projet de faire de Tête d'Or *une œuvre lyrique. Lettre extraite de :* Fl. Schmit, l'homme et l'artiste, *par* Yves Hucher.

1795. CLAUDEL (Paul), COPEAU (Jacques), GIDE (André). — *Correspondance.* Ibid.

1796. *Pourquoi Claudel n'a jamais voulu de son vivant laisser représenter « Tête d'Or », sa première pièce.* Interview de J.-L. Barrault par Guy Verdot. **F.L.**, N° 695, 1959.

1797. ALTMANN (Georges). — *Claudel et Barrault.* **A.S.**, N° 207.

1798. BARJON (Louis). — *Paul Claudel.* Paris, Classiques et Témoins du xxe siècle. Edit. Univ. 1959, 3e éd. rev. et mise à jour 1959, 115 × 175, 160 p., bibliog.

1799. FUMET (Stanislas). — *Claudel, lutteur réfléchi.* **C.R.B.**, N° 27, 1959.

1800. MADAULE (Jacques). — *Un portrait de jeune homme.* Ibid.

1801. ROBERTO (E.). — *Visions de Claudel.* Lettre préface de Paul Claudel. Marseille, Ed. Leconte 1959, 16 × 25, 290 p.

Voir aussi N° 1823.

CORNEILLE (Pierre)

1802. *Théâtre* présenté et annoté par Jacques Lemarchand. *Vie de Corneille* par Fontenelle. Paris, le Club Français du Livre, 1958, T. I, II, III.

T. I : Mélite, Clitandre, La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante. *T. II :* La Place royale, la Comédie des Tuileries, Médée, l'Illusion Comique, le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte. *T. III :* Pompée, Le Menteur, la suite du Menteur, Rodogune, Théodore vierge et martyre, Heraclius empereur d'Orient, Andromède.

1803. COUTON (G.). — *Corneille.* Paris, Hatier, Coll. Connaissance des Lettres, 1959, in-16, 246 p.

COURTELINE (Georges)

1804. DORGELES (Roland). — *Georges Courteline.* Biblio, 1958, N° 9.

1805. DUBEUX (A.). — *Courteline, peintre du vrai.* Ibid.

DONNAY (Maurice)

1806. *Pour le centenaire de Maurice Donnay, lettres intimes inédites* présentées par Albert Dubeux. **F.L.**, N° 703, 1959.

FEYDEAU (G.)

1807. FEYDEAU (G.), DESVALLIERES (M.). — *Champignol malgré lui.* **P.T.**, N° 150.

1808. DAMIENS (Cl.). — *Georges Feydeau, le maître du naturalisme absurde.* Ibid.

GATTI (Armand)

1809. JOFFROY (Pierre). — *Le crapaud-buffle.* Bref, N° 29, 1959.

GIRAUDOUX (Jean)

1810. — « *Tessa* ». **P.T.**, N° 143.

1811. ANOUILH (Jean). — *To Jean Giraudoux.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 4.

1812. BREE (Germaine). — « *The Madwoman of Chaillot* » *: a modern masque.* Ibid.

1813. DAMIENS (Claude). — *Jean Giraudoux.* **P.T.**, N° 143.

1814. DIRKS (M. D.). — *Buskin and farce : notes on « Pour Lucrèce ».* Ibid.

1815. — *The problem of « Judith ».* Ibid.

1816. FALK (E. H.). — *Theme and motif in « La guerre de Troie n'aura pas lieu ».* Ibid.

1817. FOWLIE (W.). — *Giraudoux' approach to tragedy.* Ibid.

1818. GASSNER (John). — *At war with « Electra ».* Ibid.

1819. PUCCIANI (G. F.). — *The infernal dialogue of Giraudoux and Sartre.* Ibid.

GUITRY (Sacha)

1820. — *La Jalousie.* **P.T.**, N° 152.

IONESCO (Eugène)

1821. *Eugène Ionesco ouvre le feu.* **T.M.**, Vol. III, N° 3.

LEMERCIER (Népomucène)

1822. ROUSSEAU (L. G.). — *Népomucène Lemercier et Napoléon Bonaparte.* Mayenne, Imp. le Floch, 1958, in-16, 52 p.

MAURIAC (François)

1823. BENMUSSA (Simone). — *Deux poèmes dramatiques.* **C.R.B.**, N° 27, 1959.
Le chemin de Croix de Paul Claudel et Le mystère du fils de l'homme de François Mauriac.

MÉRIMÉE (Prosper)

1824. BERVEILLER (Michel). — *La véritable Périchole et sa légende.* **R.P.**, 1959, N° 3.

1825. BILLY (André). — *Portrait de Mérimée.* Revue des Deux Mondes, 1959, N° 1.

MISTRAL (Frédéric)

1826. — *Mirèio-Mireille.* Edit. du Centenaire (1859-1959). Strasbourg-Neudorf. Edit. Brocéliande 1959, texte provençal et texte français, 19,5 × 26.

1827. *Cérémonie en l'honneur du centenaire de Mireille.* Bulletin de la Société des Gens de Lettres, 1959, N° 3.
Allocutions de F. Didelot, G. d'Aubarède, A. Chanson.

1828. *Chronologie mistralienne.* **Eu.**, N° 360, 1959.

1829. ALLIER (Max). — *Que reste-t-il de l'Empire du Soleil?* **Eu.**, N° 360, 1959

1830. LAFONT (Robert). — *Mireille,* 1859-1959. Ibid.

1831. PEYRE (S. A.). — *Mireille n'est pas morte.* Ibid.

MOLIERE

1832.— *Le « Dom Juan » de Molière.* Fransk Sprakkardi i Radio. Hösten, 1958. Kommetarer av Gilles Gérard-Arlberg Stockholm, Ed. Sveriges Radio, 1958, in-8° carré, 121 p., fig.

1833. — *Théâtre complet de Molière.* Texte établi avec préface, chronologie de la vie de Molière, bibliographie, notices lexique, par Robert JOUANNY. Paris, Garnier, 1959, 2 Vol.

1834. LION (Ferdinand). — *Kleines Molière Brevier.* Akzente, oct. 1958.

Voir aussi N° 1867.

MONTHERLANT (Henry de)

1835. — *Difendo il mio don Giovanni.* **I.D.**, N° 267, 1958.

1836. FERNANDEZ (D.). — *Le « Don Juan » de Montherlant.* Nouvelle N.R.F., N° 73, 1959

1837. GARCIA CALDERON (V.). — *Henry de Montherlant.* Revue des Deux Mondes, 1958, N° 24.

RACINE (Jean)

1838. *Les actes d'état civil de la famille Racine à la Ferté-Milon.* **C.R.**, N° 5, 1959.

1839. *Lettre à Mme de Fonpertuis,* commentée par Cécile GAZIER. Ibid.

1840. BUTOR (Michel). — *Racine et les dieux.* **L.F.**, N° 796, 1959.

1841. PEIC (Branko). — *O Rasinovoj tragediji « Mitridat ».* Zivot, Sarajevo, 1958, N°s 2-3.

Sur Mithridate.

1842. REBOUSSIN (R.), MASSON-FORESTIER (J.). — *Portraits de Racine.* Dessins retrouvés. II. **C.R.**, N° 5, 1959.

1843. WAGNFR (N.), — *Bérénic tragédie «sublime»* **I.L.**, octobre 1958.

ROMAINS (Jules)

1844. — *Souvenirs et confidences d'un écrivain,* Paris, Fayard. 1958, XII-142 p.

ROUSSIN (André)

1845. MORA (E.) — *Comment faites-vous rire André Roussin?* **N.L.**, N° 1675. 1959.

SALACROU (Armand)

1846. DAMIENS (Cl.).— *Armand Salacrou,* **P. T.**, N° 149.

SARDOU (Victorien)

1847. — *Théâtre complet.* T. XIV, Paris, Albin Michel, in-16, double cour., 280 p.

Nos intimes, Les femmes fortes, La taverne, Piccolino, Les pattes de mouche.

SAUVAJON (Marc-Gilbert)

1848. DAMIENS (Cl.). — *Marc-Gilbert Sauvajon, l'auteur parisien.* **P.T.**, N° 151.

SORIA (Georges)

1849. MIGNON (P. L.). — *Georges Soria.* **A.S.**, N° 185.

GRANDE-BRETAGNE

1850. LANDSTONE (Charles). — *Le théâtre anglais se renouvelle.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 3.

1851. MARES (F. H.). — *The origin of the figure called « The vice » in Tudor drama.* The Huntington Library Quarterly, XXII, N° 1.

CONGREVE (William)

1852. MUESCHKE (P. and M.). — *A new view of Congreve's « Way of the world ».* Ann Arbor, University of Michigan Press. 1958, 85 p.

DEKKER (Thomas)

1853. MAUGERI (A.). — *Studi su Thomas Dekker* I. Messina, Grafiche La Sicilia, 1958, in-8°, 117 p.

DRYDEN (John)

1854. OSBORN (S. C.). — *Heroical love in Dryden's heroic drama.* P. M. L. A., LXXIII, N° 1, part. 1.

ELIOT (T. S.)

1855. BRAYBROOKE (N.). — *T. S. Eliot.* **K.K.K.,** 1958, N° 8.

1856. WILDI (Max). — *Die dramen von T. S. Eliot.* Cahiers de l'Ecole Polytechnique fédérale, [Zurich], N° 97.

FARQUHAR (George)

1857. SPINNER (Kaspar).— *George Farquhar als Dramatiker.* Schweizer Anglitische Arbeiten. Swiss Studies in English. Berne Francke Verlag, 1956, 119 p.

MORGAN (Charles)

1858. WEALES (Gerald). — *The devil's glass.* **E.T.J.,** X, N° 4.
Sur The Burning glass.

OSBORNE (John)

1859. LUNARI (G.). — *Un mito nato e tramontato? John Osborne non è più arrabbiato.* **I.D.,** N° 266, 1958.

READE (Charles)

1860. SMITH (Sh. M.). — *Realism in the Drama of Charles Reade.* English, XII, N° 69.

SHAKESPEARE

1861. —*The London Shakespeare,* ed. par John Munro. Int. de G. WICKHAM˙ London, Eyre and Spottiswode, 1958, 6 Vol. 4797 p.
Edit. complète de Shakespeare.

1862. BARRAULT (J. L.). — *Les héros de Shakespeare sont toujours parmi nous.* **A.,** N° 749, 1959.

1863. BARROLL (J. L.). — *Scarrus and the scarred soldier.* The Huntington Library Quarterly, XXII, N° 1.

1864. BONJOUR (Adrien). — *The structure of « Julius Caesar ».* Liverpool, Univ. Press, 1958, in-8°, XII-81 p.

1865. CLEMEN (W.). — *Kommentar zu Shakespeares « Richard III » Interpretation eines dramas.* Göttingue, 1957, gd in-8°, 356 p.

1866. CRAIG (E. Gordon). — *Shakespeare et ses acteurs.* **R.V.,** N° 24, 1959.

1867. HERGESIC (Ivo). — *Shakespeare, Molière, Gœthe. Knjizevno-kazalisne studije.* Zagreb, Zora, 1957, 21 × 15, 300 p., planches.
Trois études littéraires et théâtrales; notices bibliographiques.

1868. KOTT (J.). — *Shakespeare contemporain.* Les Temps Modernes, N° 155, 1959.

1869. McNEAL (Th. H.). — *Shakespeare's cruel queens.* The Huntington Library Quarterly, XXII, N° 1.

1870. ROS (Jan). — *Shakespeare's Comedy of the Merchant of Venice.* Wikor Bulletin [Purmerend], 1958, N°s 3-4.

1871. WEIMANN (R.).— *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Elizabethanischen Theaters.* Halle, Max Niemeyer Verl., 1958, gr. in-8°, 334 p.

TOURNEUR (Cyril)

1872. LEGOUIS (Pierre). — *Réflexions sur la recherche des sources à propos de « La Tragédie du Vengeur ».* **E.A.,** 1959, N° 1.

1873. DAVIES (C. W.). — *The structure of « the Duchess of Malfi » : an approach.* English, XII, N° 69.

WILDE (Oscar)

1874. MOCIC (Radojka). — *Drame Oskara Vajlda.* Susreti [Titograd], 1958, N° 1.

IRLANDE

O'CASEY (Sean)

1875. HABART (Michel). — *Introduction à Sean O'Casey.* **T.P.**, N° 34, 1959.

ITALIE

1876. *E adesso aspettiamo Godot.* **S.**, N° 155, 1959.

Table Ronde sur le thème : Situation du répertoire italien contemporain, avec N. CHIAROMONTE, R. M. CIMNAGHI, S. DE FEO, A. FRATEILI, F. VIRDIA.

1877. *Analyse des nouvelles pièces italiennes présentées pendant la saison théâtrale* 1958. Rev. du Théâtre Italien, 1958, N° 3.

CAPERANA (Luigi)

1878. GRASSI (Ernesto). — *« Malià » di Luigi Caperana in lingua siciliana.* **I.D.**, N° 267, 1958.

CASANOVA (Giacomo)

1879. SERACINI (G.). — *Casanova uomo di teatro.* **So. I.**, 1959, N° 9.

FABBRI (Diego)

1880. RIDENTI (L.). — *« Figli d'Arte ».* **I.D.**, N° 270, 1959.

GOLDONI (Carlo)

1881. *I Rusthegi.* Int. e commento a cura di Ettore Caccia. Con appendice et dizionarietto storico linguistico. Brescia, La Scuola Edit., 1958, in-16, 323 p.

PIRANDELLO (Luigi)

1882. DELFORCE (Lucienne). — *L'ultimo viaggio di Pirandello.* **So. I.**, N° 74, 1959.

1883. SIMONI (Renato). — *« I Giganti della montagna ».* **I.D.**, N° 270, 1959.

1884. STICCO (M.). — *Appunti per il teatro di Pirandello.* Vita e pensiero, déc. 1958.

1885. ZANARDO (Piero). — *La poetica di Pirandello.* **R.**, IX, N° 1.

PRAGA (Marco)

1886. LOPEZ (Guido). — *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez,* 1889-1929. **I.D.**, N° 267, 1958.

VIOLA (Cesare Giulio)

1887. — *« Candido ».* 3 atti. **I.D.**, N° 266, 1958.

1888. *Ommagio a Viola.* Ibid.

*Textes d'*Emma GRAMMATICA, Tatiana PAVLOVA, Lida FERRO, Carla Maria PENSA, ONORATO.

1889. D'ARPE (G.). — *« Morirò col naso del calamaio ».* Ibid.

1890. POSSENTI (Eligio). — *Cesare Giulio Viola e il suo teatro.* Ibid.

JAPON

1891. SAKAY (K.). — *Teatro moderno japonès.* Buenos Aires, Publicación Teatral periódica, 1959.

PAYS-BAS

VONDEL (Juste van den)

1892. PEETERS (L.). — *De eerste rei van Vondels Lucifer.* Levende Talen, N° 195.

POLOGNE

FREDRO (Aleksander)

1893. DABROWSKI (St.). — *Typy i maski fredrowskie.* **Pa.T.**, 1958, N° 2.

*Les personnages d'*A. FREDRO, *interprétés par les grands comédiens polonais.*

1894. KORZENIEWSKI (B.). — *Ciagle Fredro.* Ibid.

1895. PIGON (St.). — *Konflikty i wezly splolecne w komediach Aleksandra Fredry.* Ibid.

1896. SEGEL (H. B.). — *Twórczósc Fredry i rozwoj komedii europejskiej.* Ibid.

1897. SZEPTICKA (Zofia). — *W Benkowey Wiszni i we Lwowie.* Ibid.

Fragments des souvenirs de la fille de A. FREDRO *présentés par* B. ZAKRZEWSKI.

PORTUGAL

REBELLO (Luis Francisco)

1898. *Entrevista con Luis Franisco Rebello.* Vertice, Nos 184-185, 1959.

VICENTE (Gil)

1899. SPITZER (Leo). — *The artistic unity of Gil Vicente's « Auto da Sibila Cassandra ».* **H.R.**, XXVII, N° 1.

SUISSE

DURENMATT (Friedrich)

1900. VAN LOGGEN (M.) — *Moderne Experimenten op het toneel.* **H. At.**, déc. 1958.

1901. MULLER (André). — *Die Haltung des Friedrich Durenmatt.* **T.Z.**, XIV, N° 2.

U.R.S.S.

1902. IOUZOVSKI (J.). — *Les traditions du drame russe* (Pouchkine, Griboiëdov, Lermontov, Gogol). **Tp.**, 1958, N° 1.

1903. — *Les traditions du drame russe* (Ostrovski, Tchékov). Ibid. N° 2.

AFINOGUENOV (Alexandre)

1904. GORBOUNOVA (E.). — *Afinoguénov.* Ibid.

DOSTOIEVSKY (Feodor)

1905. TROYAT (Henri). — *Dostoïevsky.* Paris, A. Fayard, 1959.

GORKI (Maxime)

1906. 90e *anniversaire de la naissance de Gorki.* **Tp.**, 1958, N° 3.

1907. KREFT (Bratko). — *O ruski dramatiki, o dramah Maksima Gorkega in o « Sovraznikih ».* Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 4.

Sur la littérature dramatique russe, sur les drames de GORKI *et sur* Les Ennemis.

LEONOV (Leonid)

1908. *Portraits. Drames de Léonov.* **Tp.**, 1958, N° 7.

MAIAKOVSKI (Vladimir)

1909. JEAN (Raymond). — *Sur le théâtre de Maiakovski.* **T.P.**, N° 34, 1959.

1910. KEREL (F.). — *Maiakovski vivant.* **Eu.**, Nos 358-359, 1959.

1911. PASTERNAK (Boris). — *Perchè si è ucciso il poeta Maiakowski.* **I.D.**, N° 270, 1959.

1912. VECCHI (V.). — *Vladimir Maiakovski.* Ibid.

YOUGOSLAVIE

1913. MATKOVIC (Marijan). — *Antologija hrvatske drame od Marina Drzica do Miroslava Krleze.* I. Beograd, « Nolit », 1958, 20 × 14,5, 454 p. (Biblioteka antologija jugoslavenske knjizevnosti.)

Sommaire. M. DRZIC : Dundo Maroje. I. GUNDULIC : Dubravka. T. BREZOVACKI : Diogenes. I. VOJNOVIC : Dubrovacka trilogija. S. TUCIC Povratak. *Anthologie; préface de* M. MATKOVIC; *notes, glossaires, notices bibliographiques.*

CANKAR (Ivan)

1914.— *Izabrana dela.* IX. Ur. Boris Merkar. Ljubljana, Cankarjeva zalozba, 1958, 19 × 12, 576 p.

L'œuvre choisie de CANKAR. Vol. IX.

Voir aussi N° 1921.

CASULE (Kole)

1915. STARDELOV (Georgi). — *Vejka na vetrot na skopskata scena.* Sovremenost [Skopje], 1958, N° 4.

Analyse du drame de K.CASULE.

DRZIC (Marin)

1916. JELICIC (Zivko). — *Vid prilazenja Drzcicevoj biografiji.* Mogucnosti, [Split], 1958, N° 5.

Un essai de biographie de M. DRZIC.

KISLINGER (Juro)

1917. VRHUNC (Janez). — *Epilog zgresnega zivljenja.* Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 7.

Sur l'auteur KISLINGER *et son drame* Na slepem tiru.

LEVSTIK (Fran), KREFT (Bratko)

1918. VRHUNC (Janez). — *Tragedija castihlepja.* Odlomki iz razclembenega ekspozeja. Celjski gledaliski list, 1957-58, N° 9.

Fragments d'un exposé sur la tragédie Tugomer *de* F. LEVSTIK *et* B. KREFT.

NUSIC (Branislav)

1919. BULATOVIC (Bozo). — *Dva lica B. Nusica.* Stvaranje, Cetinje, 1958, N° 4.

Deux visages de B. NUSIC.

1920. JEVTIC (Borivoje). — *Iz Nusiceve prepiske. O dvadesetogodisnjici smrti velikog komediografa.* Zivot, Sarajevo, 1958, N°s 1-2.

Fragments de la correspondance de B. NUSIC.

1921. KALAN (Filip). — *Trije predhodniki sodobne dramatike v Jugoslaviji.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 10.

Sur les trois précurseurs de la littérature dramatique moderne en Yougoslavie : entretiens d'Arras, 21-24 juin 1957. (NUZIC, CANKAR, KRLEZA)·

1922. KOVACIC (Vladimir). — *Nusic na zagrebackim pozornicama. U povodu godisnjice smrti velikog komediografa.* Teatar [Zagreb], 1958, N° 3.

NUSIC *sur la scène de Zagreb.*

1923. TRAVEN (Janko). — *B. Nusic in slovensko gledalisce.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, 1957-58, N° 2.

NUSIC *et le théâtre slovène.*

POPOVIC (Jovan Sterija)

1924. TOKIN (Milan). — *Ziva prisutnost Jovana Sterije Popovica.* Nasa scena [Novi Sad], 1957, N°s 132-33.

La vive présence de J. St. POPOVIC.

SREMAC (Stevan)

1925. NOVAKOVIC (Bosko). — *Dramatizacija « Ivkove slave » i « Zone Zamfirove ».* Ibid.

Adaptations théâtrales des ouvrages de St. SREMAC; *notices bibliographiques.*

TAVCAR (Josip)

1926. KRALJ (Vladimir). — *O trzaski optimisticni agitki.* Nasa sodobnost, Ljubljana, 1958, N° 4.

La pièce de J. TAVCAR *dans la réalisation du drame slovène de Trieste.*

VILHAR (Miroslav)

1927. MORAVEC (Dusan). — *O prizadevanjih, ki so imela najboljsi namen.* Gledaliski list Mestnegagledalisca v Ljubljani, 1957-58, N° 6.

Sur les débuts et les efforts du théâtre slovène.

VOJNOVIC (Ivo)

1928. BULATOVIC (Bozo). — *Poezija i drama (proslost i savremenost) u « Dubrovackoj trilogiji ».* Srvaranje [Cetinja], 1958, N° 3.

La poésie et le drame (le passé et l'actualité) dans la pièce Dubrovacka trilogija.

1929. BATUSIC (Slavko). — *Vojnovic i Zagrebacko kazaliste. Autor-prevodilac-dramaturg-recitator.* Teatar, Zagreb, 1958, N° 3.

VOJNOVIC *écrivain, traducteur, dramaturge.*

1930. GAVELLA (Branko). — *Sto mislim da znam i sto ne znam o Ivi Vojnovicu. Prilog za portret covjeka pisca.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N°s 132-33, 134-35.

Contribution à la connaissance de VOJNOVIC *l'homme et l'écrivain.*

ZMAVC (Janez)

1931. KRALJ (Vladimir). — *O slovenski drami. K uprizoritvi Janeza Zmavca « V pristanu so orehove lupine ».* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1958, N° 6.

Sur la littérature dramatique slovène; à propos de la représentation du drame de J. ZMAVC.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1932. *Echanges culturels* 1958. **Th. H.**, 1959.

1933. *Créations et reprises de pièces étrangères à Budapest en* 1958. Ibid.

1934. *Pièces étrangères en Pologne.* **Th. P.**, N° 5, 1959.

1935. GORSKI (R.). — *Fredro za granica.* **Pa. T.**, 1958, N° 2.

Les représentations de FREDRO *à l'étranger.*

ALLEMAGNE-FRANCE

1936. BRECHT (B.). — *Théâtre.* T. VII. Paris, L'Arche, 1959, 14 × 19, 264 p.

L'Opéra de quat'sous, *texte fr.* de J. C. HEMERY. La résistible ascension d'Arturo Ui, *texte fr.* de Armand JACOB, La décision, *texte fr.* d'Edouard PFRIMMER.

ALLEMAGNE-ITALIE

1937. VOIGT (F. A.). — *Gerhart Hauptmanns Italienerlebnis.* **G.R.**, XXXIII, N° 3.

CHINE-FRANCE

1938. GADOFFRE (G.). — *Claudel et la Chine du Tao.* **M.F.**, N° 1145, 1959.

ESPAGNE-ÉTATS-UNIS

1939. LOPE DE RUEDA. — *Eufemia.* Transl. by W. S. MERWIN. **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

ESPAGNE-FRANCE

1940. MOLINA (Tirso de). — *Le Timide au Palais* [El vergonzoso en palacio]. Traduction et adaptation de George BROUSSE. Paris, L'Arche, Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 20, 1959, 80 p.

ESPAGNE-ITALIE

1941. GARCIA LORCA (F.). — *Tutto il teatro.* Trad. di V. BODINI. Milano, Mondadori, in-8°, 440 p.

ÉTATS-UNIS-FRANCE

1942. WILLIAMS (T.). — *Théâtre.* Paris, R. Laffont, 1958, in-8°, Gd. soleil, 656 p.

La ménagerie de verre, Un tramway nommé désir. Eté et fumées, La rose tatouée, La chatte sur un toit brûlant.

ESPAGNE - AMÉRIQUE LATINE

1943. STIMSON (F. S.). — *The beginning of hispanic influence on American drama.* Hispanic Bulletin, déc. 1958.

ESPAGNE - GRANDE-BRETAGNE

1944. HOWARD T. YOUNG. — *« La Celestina » en inglès un problema de traducción.* Indice de artes y letras. Madrid, septiembre 1959.

ÉTATS-UNIS - PAYS SCANDINAVES

1945. FRINGS (Ketti). — *Englen paa torvet. Efter Thomas Wolfe : Look homeward, angel.* Paa dansk ved Holger BECH. Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1959, 126 p.

FRANCE - ALLEMAGNE

1946. ANGELLOZ (J. F.). — *Gœthe et l'esprit français.* **M.F.**, N° 1148, 1959.

FRANCE - ÉTATS-UNIS

1947. GIRAUDOUX (Jean). — « *The Song of Songs* », transl. by John RAIKES. *Paris Impromptu*, transl. by Rima DRELLE RECK. **T.D.R.**, Vol. III, N° 4.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

1948. *Ionesco à l'heure anglaise.* **T.P.**, N° 34, 1959.

1949. PRYME (E. E.). — *Zola's plays in England* (1870-1900). English Studies, 1959, N° 1.

FRANCE - ITALIE

1950. *Il teatro di Molière*, con un saggio introduttivo di A. de Ste Beuve. Roma Edit. Italiana di Cultura, 1958, in-8°, 2 vol. XXXII-354 et 401 p. ill.

1951. GHEON (H.). — « *Via Crucis* » (Le Chemin de Croix), trad. ital. de Guido GUARDA. **I.D.**, N° 270, 1959.

FRANCE-PAYS SCANDINAVES

1952. MONTHERLANT (Henry de). — *Den doede dronning.* (La reine morte.) Oversat af Preben THOMSEN. Hilleroed, Nyt Nordisk Forlag. 1958, 85 p.

1953. RACINE (Jean). — *Berenike.* Tragedie i 5 aekr. Overs. fra fransk af Max LOBEDANZ. Copenhague, Kandrup og Wunsch, 1958, 87 p.

ITALIE - ESPAGNE

1954. GARCIA JIMENEZ (F.). — *La commedia dell'arte. Sus personages en la creación benaventina.* Rev. de Educación [La Plata], janv. 1958.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

1955. GAY (John). — « *L'Opéra des gueux* ». Paris, l'Arche, 1959, Coll. pour un Théâtre Populaire, N° 18, 12 × 19.

1956. SHAKESPEARE (W.). — *Le roi Henry VI* (2e partie). Texte établi et traduit par A. KOSZUL et F. SAUVAGE. Paris, Belles Lettres, Coll. Shakespeare, 11,5 × 15,5, 280 p.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

1957. — « *Enrico IV* » (Partie II), trad. di Cesare Vico LODOVICI, Torino, G. Einaudi Edit., 1958, in-16, 176 p.

1958. — « *Cimbelino* ». Trad. di Cesare Vico LODOVICI. Torino G. Einaudi Edit., 1958, in-16, 182 p.

1959. — « *Misura per misura* ». Trad. di Alfredo OBERTELLO. Milano, A. Mondadori, 1958, in-16, 179 p.

GRANDE-BRETAGNE-PAYS SCANDINAVES

1960. OSBORNE (John). — *Ung vrede* (Look back in anger). Overs. af. M. LAUB og F. METHLING. Fredensborg, Arena, 1958, 119 p.

1961. SHAKESPEARE. — *Henrik IV. Et kronikespil.* Overs. fra engelsk af Niels MOLLER. Udg. af Dansklae rerforeningen ved Alf HENRIQUES, Copenhague, Gyldendal, 1958, 167 p.

1962. — *Dramatiske vaerker.* Oversat af V. OESTERBERG. Copenhague, Schultz, 1958, 507 p.

IRLANDE - FRANCE

1963. O'CASEY (Sean). — *Théâtre I.* Texte fr. de Michel HABART, Paris, L'Arche, 1959, 192 p.

Junon et le Paon; Roses Rouges pour moi; Histoire de nuit.

ITALIE - FRANCE

1964. KEMP (Robert). — *D'Annunzio écrivain français.* Rev. des Deux Mondes, 1958, N° 23.

1965. PIRANDELLO (L.).— *Théâtre, IX.* Paris, Gallimard, 1959, in-16, double cour.

Le jeu des rôles, La Greffe, La nouvelle colonie.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

1966. STRINBERG (August). — *Les créanciers.* Texte fr. d'Alfred JOLIVET. Paris, L'Arche, Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 19, 1959, 80 p.

POLOGNE - FRANCE

1967. POTOCKI (Jan). — *Six parades.* Présentation de Roger CAILLOIS. **T.P.**, N° 34, 1959.

POLOGNE - TCHÉCOSLOVAQUIE

1968. KORZENNY (J.). — *Komedie Fredry na scenach czeskich,* 1849-1883. **Pa.T.**, 1958, N° 2.

POLOGNE - YOUGOSLAVIE

1969. KASZYNSKIE (St.). — *Fredro na slowianskim poludniu.* Ibid.

FRANCE - YOUGOSLAVIE

1970. FILIPIC (Lojze). — *Beaumarchaisova « La Folle journée » in Linhartov « Ta veseli dan ali Maticek se zeni ».* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, Nos 1-3.

Comparaison entre la pièce de BEAUMARCHAIS *et la localisation slovène de* LINHART.

YOUGOSLAVIE - ALLEMAGNE

1971. TOKIN (Milan). — *Sterija i Viland.* In : Godisnjak Filozofskog fakulteta u Novi Sadu. Jahrbuch der Philosophischen Fakultät in Novi Sad, Vol. II/1957.

Jovan Sterija POPOVIC *et* Christoph Martin WIELAND; *notices bibliographiques.*

YOUGOSLAVIE - POLOGNE

1972. DOTLIC (Puka). — *Sa gostovanja Srpskog narodnog pozorista u Poljskoj.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, Nos 132-33, ill.

La tournée du Théâtre national serbe en Pologne.

TCHÉCOSLOVAQUIE - YOUGOSLAVIE

1973. TRAVEN (Janko). — *Ceska Talija in Slovenija. Po gostovanju Narodnego divadla v Ljubljani.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 1.

Rapports du théâtre tchèque et du théâtre slovène.

U.R.S.S. - ESPAGNE

1974. ZVIGUILSKY (A.). — *Tourguéniev et l'Espagne.* **R.L.C.**, 1959, N° 1.

U.R.S.S. - FRANCE

1975. TCHEKOV (A.). — « *L'esprit des bois* ». C. en 4 a. trad. d'Arthur ADAMOV, Paris, Gallimard, 1958, 19 × 12, 203 p.

1976. — « *Oncle Vania* ». Texte fr. de G. et L. PITOEFF. **A.S.**, N° 202.

1977. TOURGUENIEV. — « *Le déjeuner chez le Maréchal* ». Ibid.

U.R.S.S. - ITALIE

1978. MAIAKOVSKI (Vl.). — *Opere.* A cura di Ignazio AMBROGIO, Roma. Ed. Riuniti, 1958, 4 vol. in-8°, 813, 983, 920, 885 p.

1979. TCHEKOV (A.). — *Gli amori di Platonov.* Trad. di Alberto CARPITELLA, riduzione di Gianfranco DE BOSIO et Gianrenzo MORTEO. **I.D.**, N° 268, 1959.

U.R.S.S. - PAYS SCANDINAVES

1980. GOGOL (Nikolaj Vasiljevitsj). — *Spillere. Frieriet.* Paa dansk ved Georg SARAUW. Copenhague, Hasselbach, 1958, 68 p.

YOUGOSLAVIE - GRANDE-BRETAGNE

1981. TRAVEN (Janko). — *O prvih uprizoritvah Shakespearove komedije « Ukrocena trmoglavka » v Ljubljani.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, Nos 5-7.

Les premières représentations de La mégère apprivoisée *de* SHAKESPEARE *à Ljubljana.*

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1982. CINDRIC (Pavao), GALIC (Ljudevit). — *Prirucnik za kazalisne amatere.* Zagreb, Mladost, 1957, 14 × 10, 114 p. ill. (Zrna zabave i znanja. 4.)

Manuel pour le théâtre amateur.

1983. MIKULIC (Ivo). — *Amaterska kazalista i kulturni zivot pokrajine.* Kulturni radnik [Zagreb], 1958, N° 6.

Le théâtre amateur et la vie culturelle de la province.

b) Théâtre scolaire et universitaire

1984. DOYER (C. J. W.). — *Spel en ontspanning in en om het V.H.M.O.* (jeu et recréation dans l'éducation dans les écoles primaires et secondaires). Wikor Bulletin [Purmerend], 1958, Nos 3-4.

1985. GIUGNI (G.). — *Valore pedagogico e didattico del teatro nella scuola.* **R.**, VIII, N° 12.

1986. MAROTTI. — *I teatri universitari. All' Ateneo di Roma si sono mosse le acque.* **S.**, N° 154, 1959.

1987. SMALL (M.). — *L'enfant et le jeu d'expression libre.* Paris, Edit. Delachaux et Niestlé, 1959.

1988. VIAZZI (C.). — *Il centro universitario teatrale di Trieste.* **R.**, IX, N° 3.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1989. *Former le public de demain.* Cité Panorama, 1959, N° 3. 1959.

1990. MELLANOVA (Mila). — *O ceskem gledaliscu za otroke in mladino.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, 1957-58, N° 8.

Sur le théâtre pour l'enfance et pour la jeunesse tchèque.

1991. POPOVICH (James). — *The CTC at Seattle.* **E.T.J.**, X, N° 4.

1992. NADKARNI (D. G.). — *Three plays for children.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 2.

1993. SHRAPNEL (N.). — *Christmas in the provincial theatre* (G.-B.). **D.**, Winter, 1958.

XI

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

1994. *Pionir pantomime. Razgovor z Brankom Miklavcem.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 5-7.

Le pionnier de la pantomine B. Miklavc.

1995. MARCEAU (Marcel). — *Le Mime.* **A.S.**, N° 185.

1996. KOUZNETSOV (E.). — *Le passé de l'estrade* [chansonniers] *russes.* Moscou, 1958, 368 p. ill [en russe].

1997. *Festival und Kongress des traditionellen Puppenspiels.* **Per.P.**, V, N° 2.

1998. BATY (Gaston), CHAVANCE (René). — *Histoire des Marionnettes.* Paris, Presses Univ. de France, 1959, Coll. Que sais-je ?, N° 845.

1999. BROWN (Diane). — *The fascinating world of puppets.* **T.U.B.**, VII, N° 1.

2000. DIEZMAN (G.). — *Bühne und Beleuchtung.* **Per.P.**, V, N° 2.

2001. KASTNER (P. A.). — *Die mechanischen Gesetze der Marionnettenführung.* Ibid.

2002. KLIMA (J.). — *Das Kremsierer Führungskreuz.* Ibid.

2003. KRAFFT (L.). — *Gedenken über das Puppenspiel.* Ibid.

2004. LEYDI (R.), MEZZANOTTE LEYDI (R.). — *Marionnette et burattini.* Milano, Ed. Avanti, 1958, in-8°, 546 p.

2005. LUGLI (Antonio). — *Marionette et burattini.* **Sc., I.**, N° 74, 1959.

2006. MOUNT Jr (R.). — *Producing a professional Puppet play.* **P.J.**, Vol. X, N° 4.

2007. PSCHERA (K.). — *Mein Führungskreuz.* **Per. P.**, V, N° 2.

2008. PURSCHKE (H. R.). — *Vom Bavastell zum Meister Hammerlein.* Ibid.

2009. PURSCHKE (Liselotte).— *Richard Teschner. Mensch und Werk.* Ibid., V, N° 1.

2010. RIPAMONTI (I.). — *Un teatro da salvare.* **S.**, N° 153, 1959.

2011. SIEGEL (H.). — *Szenographie im Puppenspiel.* **Per. P.**, V, N° 1.

2012. — *Japanisches Puppenspiel.* Ibid.

2013. VAN CAT (H.). — *Die Wasserpuppenspiele von Viet-Nam.* Ibid.

2014. VODICKOVA (Eva). — *Si galepale, Kultpuppen auf Sumatra.* Ibid.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

2015. *Ljubljanska opera v Passau.* Gledaliski list, opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 1.

L'Opéra de Ljubljana en tournée à Passau.

2016. *Ocene in kritike zadnjih gostovanj nase Opere.* Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 3.

La presse de Klagenfurt et de Belgrade à l'occasion de la tournée de l'Opéra de Ljubljana.

2017. *L'Opéra d'Etat en* 1958, **Th. H.**, 1958.

2018. *Rectification des erreurs commises dans l'appréciation des opéras de Mouradeli.* **Tp.**, 1958, N° 7.

2019. CVETKO (Dragotin). — *Glasbeno pismo.* Nasi razgledi, Ljubljana, 1958, N°s 6-8.

Sur la saison d'opéra à Vienne et à Munich.

2020. — *Simonida v Beograjski operi.* Nasi razgledi, Ljubljana, 1958, N° 9.

L'opéra Simonida *de* Stanojlo Rajicic *sur la scène du Théâtre national de Belgrade.*

2021. DECAUX (Alain). — *Jacques Offenbach et « La Vie Parisienne ».* **R.P.** 1958, N° 11.

2022. KREGAR (Rado). — *Prvi nastop Zinke Kunceve v operi v Ljubljani* 1927. (Nekaj spominov ob 30-letnici umetniskega udejstvovanja Zinke Kunceve.) Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 3.

Les débuts de Zinka Kunc *à l'Opéra de Ljubljana en* 1927.

2023. KRYJITSKI (G.). — *Le premier opéra iakoute.* **Tp.**, 1958, N° 2.

2024. LESKOVSEK (Hinko). — *Kogojeve « Crne maske ».* Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 2, ill.

L'Opéra Masques noires *de* M. Kogoj.

2025. LONACEREVIC (Dusan). — *Maja Strozzi veliko ime nase operske scene.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N° 131.

Maja Strozzi

2026. MERKU (Pavle). — *Kogojeve « Crne maske ».* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 12.

L'Opéra Masques noires *de* M. Kogoj.

2027. NARDIN (J. T.). — *Green grow the lyrics.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 2.

2028. RUS (Marijan). — *O prevodih opernih tekstov.* Nasa sodobnost [Ljubljana], N°s 8-9.

Sur les traductions des livrets d'opéra.

2029. SAMEC (Smiljan). — *Slovenska operna umetnica.* Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 6-7.

La cantatrice slovène Mila Kogoj.

2030. STOMPOR (Stephan). — *Weniger Routine mehr schöpferische Arbeit.* **T.Z.**, XIV, N° 2.

2031. TRAVEN (Janko). — *Prve predstave Verdijevih oper v Ljubljani.* Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 6-7.

Les premières représentations des opéras de Verdi *à Ljubljana.*

2032. — *Prve uprizoritve Wagnerjeve opere « Vecni mornar » pri nas.* Ibid.

Les premières représentations du Vaisseau fantôme *de* Wagner *à Ljubljana.*

2033. WHITE (E. W.). — *Early theatrical performances of Purcell's operas,* 1690-1710. **T.N.**, Vol. XIII, N° 2.

b) **Danse et ballet**

2034. *Anna Pavlova.* Moscou, 1956, 192 p.

2035. *Evocación de Antonia Mercé, « La Argentina ».* Estudios Escenicos, N° 3, 1958.

G. Diaz Plaja : *Palabras de ofrecimiento.* A. de Figueroa : *Homenaje.* M. Diaz de Quijano : *Antonia Mercé.* A. Puig : *Al margen de un aniversario.* «*Marbel* » : *Su elegancia.* J. Magrina : *Mi ricuerdo.* J. German-Schroeder : *La vida breve de Antonia Mercé.*

2036. KRAIGHER (Ziva). — *Pariz in moderni balet.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 5.

Paris et le ballet moderne.

2037. LOBET (Marcel). — *Le ballet de la Monnaie au* XVIIIe *siècle.* « Le Soir », 30 septembre 1959, Bruxelles.

2038. — *Un ballet franco-russe « La fille mal gardée »*. Synthèses, Nos 158-159, 1959.

2039. MLAKAR (Pino). — *K situaciji ljubljanskega baleta.* Gledaliski list, Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 5.

La situation du Ballet de Ljubljana.

2040. REISS (F.). — *Esthétique du ballet soviétique.* Rev. d'Esthétique, 1958, N° 4.

2041. VOGELNIK (Marija). — *Nova pota nasega baleta. (Ob letosnji baletni premieri.)* Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 22.

Le nouveau chemin de notre ballet.

c) Arts plastiques

2042. LE CINEMA. — L'Art Néerlandais d'aujourd'hui. Publié en langue française par le Ministère de l'Education, des Arts et des Sciences. Publication pour être distribuée à l'étranger. Texte de C. Boost, illustré de 37 photos. Format 12 × 19. [Pas en vente. Commandes à adresser au Ministère.] (La même publication est parue en langue anglaise.)

d) Cinéma

2043. *Film-aarbogen* 1958. Red. af Elise Berg MADSEN. Copenhague, Illustrationsforlaget, 1958, 80 p., ill.

Catalogue des films de 1958.

2044. MITRY (Jean). — *Charlot et la « fabulation » chaplinesque.* Paris, Ed. Universitaires, 1959, 11,5 × 17,5.

2045. POUDOVKINE (V.). — *Articles choisis.* Moscou, Ed. de l'Institut Cinématographique, 1955.

L'art du cinéaste. Le système de Stanislavski et l'acteur de cinéma. Critique cinématographique.

2046. RASMUSSEN (Bjorn). — *Film i tiden.* Copenhague, Gyldendal, 1958, 166 p., ill.

Le cinéma d'aujourd'hui.

2047. TOUSSAINT (Yvon). — *Dans le Monde du cinéma. La nouvelle vague n'existe pas.* « Le Soir », 12 août 1959, Bruxelles.

e) Radio et Télévision

2048. BUNCIC (Nikola). — *Televizija novo sredstvo kulture i umjetnosti.* Kulturni radnik, Zagreb, 1958 Nos 3-4.

TV un nouveau médiateur de la culture et de l'art.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

2049. ALBACH (Ben). — *Tradities en curiositeiten van « Gijsbrecht van Aemstel ».* (Traditions et curiosités de la pièce « Gijsbrecht van Aemstel ».) Wikor Bulletin [Purmerend], 1958, Nos 3-4.

2050. ANDERSON (Maxwell). — *E necessario che sui palcosconici la prosa, linguaggio dell' informazione, lasci il posto alla poesia, linguaggio del sentimento.* **I.D.**, N° 270, 1959.

2051. MENNEMCIER (B.). — *Der aggressive Claudel. Eine Studie zu Periphrasen und Metaphern im Werke Paul Claudels.* Munster/Westf., Aschendorff, 1957, XVI-188 p.

2052. VAN DER WOUDE (Johan). — *Facetten van het moderne toneel* (Facettes du théâtre moderne). Wikor Bulletin, 1958, Nos 3-4.

Article sur la structure de la littérature dramatique contemporaine.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

2053. DESCAVES (Pierre). — *Paul Gazagne.* **C.R.**, N° 5, 1959.

2054. VECCHI (V.). — *Un critico* [Renato Simoni] *che era il teatro.* **I.D.**, N° 267, 1958.

2055. TRAVEN (Janko). — *Marij Kogoj kot gledaliski kritik.* Gledaliski list Opera SNG v Ljubljani, 1957-58, N° 2.

Le compositeur M. KOGOJ, *critique de théâtre.*

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genre

2056. AUDIBERTI (Jacques). — *Le vaudeville n'est pas un escalier de secours.* **A.**, N° 739, 1959.

2057. RUSSO (L.). — *La tragedia nel cinque e seicento.* Belfagor, Gennaio 1959.

2058. PURKIS (H. M. C.). — *Les intermèdes à la cour de France au* XVI*e siècle.* Bibl. d'Humanisme et Renaissance (Genève), av. 1958.

Voir aussi Nos 1595 et 1596.

b) Personnages

2059. BOR (Matej). — *Falstaff in Henrik V.* (Iz mojih predavanj v BBC.) Nasi razgledi [Ljubljana], 1958, N° 6.

Falstaff et Henry V; fragments d'une conférence donnée à la BBC sur le personnage de Falstaff et sur la représentation réalisée au Théâtre national slovène de Ljubljana.

2060. MELCHINGER (S.), JAGGI (W.).— *Harlekin.* Amsterdam, Moussault's Uuitgeverijnv, 1959, 160 p., 24 × 28.

2061. SCHNEIDER (A.). — *Geneviève de Brabant dans la littérature allemande.* Paris, Soc. d'Ed. les Belles Lettres, s.d., in-8°, 198 p.

2062. SEKULIC (Isidora). — *Iva Vojnóvica Orsat Veliki.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, Nos 132-33, ill.

Le personnage d'Orsat le Grand de VOJNOVIC.

Voir aussi Nos 1596 et 1597.